هـذا العـدد

يبدأ هذا العدد بما يبدأ به كل عدد من هذه المجلة وهو التيارات الفلسفية التي نصل القارئ عن طريقها بلمحات من الفكر المعاصر كائناً ما كان موضعه أو مصدره ، لمحات نتلقاها من هنا وهناك لا لنقبلها على علاتها ولا لنرفضها بحسناتها ، بل نتلقاها لنضعها موضع التأمل والنقد ، ومن هنا تجئ المقالة الأولى فى هذا العدد نقداً لجانب من جوانب برتراند رسل وهو فكرته عن السببية وصلتها بالتفكير العلمى الحديث ، ففى هذا المقال يذهب الكاتب إلى أن رسل حين ينكر فكرة السببية إطلاقاً بمعنى أن السبب يخلق مسببه وينشؤه اعتقاداً منه بأن المعول فى العلم الحديث هو على ما يسمى بالقوانين العلمية لا بالرابطة السببية، والقانون العلمى فى معظم الحالات عبارة عن صيغة رياضية تحدد العلاقات بين الأطراف المترابطة تحديداً كمياً على حين أن السببية التى يرفضها كانت تزعم أن السبب يلحقه مسببه مع وجود فجوة زمنية بينهما تقصر أحياناً وتطول أحياناً ، هنا يتعرض كاتبنا العربى لهذه الفكرة بالنقد قائلا إن برتراند رسل بقوله هذا لم يفرق بين شيئين هما صيغة القانون العلمى من ناحية والواقع الكونى الخارجى من ناحية أخرى، فلئن كانت الصياغة الرمزية الرياضية التى نعبر بها عن القانون لا تفرق بين سبب ومسبب فالأمر الواقع بين كائنات العالم وأشيائه يحتمل هذه التفرقة ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن كانت تفرقته هذه بين السببية والقانون العلمى جائزة فى العلوم الطبيعية فهى لا تجوز فى غيرها من العلوم . ويتلو ذلك مقال آخر عن منطق الجدل عند ماوتسى تونج يبين لنا كيف أن آراء ماوتسى تونج متأثرة بالتراث الثقافى الصينى كما عرف منذ القدم برغم إيمانه بالفلسفة الماركسية اللينينية ، بل إن ماوتسى تونج ليزعم أن الطريقة الجدلية قد نشأت فى الصين قبل أن تنشأ فى أى بلد آخر ، كأنما يريد أن يقول إنه حين يعتنق الفلسفة الجدلية فإنه بذلك لا يبارح أرضه ولا وطنه .

ثم تجئ مقالة ثالثة عن كارل يسبرز وأزمة العصر يبرز فيها كاتبها كيف استطاع يسبرز أن يفلسف لنا التاريخ فلسفة تبين وحدته أكثرما تهتم بالتفصيلات الجزئية التى إذا وقف عندها بصر الرائى ظن أن لا وحدة فى مجرى التاريخ الإنسانى بمعنى النظرة العميقة التى تتناول الجنس البشرى بأسره تناولا يضمه معاً فى حركة واحدة بعد أن عملت فيه عوامل التفرقة والتشتيت وهنا يعاون كارل يسبرز فى تحقيق الهدف الأسمى وهو إحلال السلام محل الكراهية والبغض .

وننتقل بعد ذلك إلى باب آخر يحدثنا أصحابه فيه عن لمسات من الفكر العلمى من الزاوية التى تزيدنا فهماً بالإنسان ظاهراً وباطناً فسيجد القارئ فى هذا الباب مقالة عن سمات النضج العقلى وهى وإن تكن قد حصرت اهتمامها بالسمات الإيجابية التى تميز الناضج نضجاً عقلياً فهى بالتبعية تلقى لنا أضواء على الجانب السلبى من الموقف فنفهم منها ماذا ينقص الإنسان من صفات حين نصفه بأنه مراهق فى حياته الفكرية ، وهو موضوع ذو أهمية فى رحلتنا الثقافية الراهنة . وتذهب كاتبة المقالة إلى أمرين تفصل فيهما الحديث تفصيلا : أولهما أن المراهق ليس كله استمراراً للطفل الذى كان ، بل هو بمثابة مولود جديد يواجه مرحلة جديدة بعمليات عضوية ونفسية جديدة، وثانيهما أن النضج العقلى يختلف عن المراهقة الفكرية اختلافاً كيفياً

لا اختلافاً كياً فقط ، فليس النضج العقلى زيادة فى صفات معينة كانت موجودة عند المراهق بكميات ناقصة ، بل هو صفات جديدة لم يكن للطفل ولا للمراهق بها عهد . وهذه الصفات هى محور المقال .

وينتقل القارئ بعد ذلك إلى باب الأدب ونقده فيجد مقالين أولهما عن جورج شحاده ومسرح اللامعقول ، وهو مقال تسنح لنا فيه الفرصة الملائمة للقاء كاتب عربى من لبنان عاش فى فرنسا لكنه لم يزل يحمل قلبه العربى ، فإذا كان قد أضاف إلى الأدب العالمى إضافة جديدة فذلك فخر للعرب جميعاً ، وإننا لنلمس فى هذا الكاتب الروح الحالمة التى تعوض سكان المدن فى هذا العصر الصناعى ، تعوضهم ما فاتهم من حياة الريف ونقائها وصفائها بما يقدم لهم من ريف مسطور على الورق تقرؤه فتشم عبير الريف وإن تكن لا تزال قابعاً فى مدينتك المكتظة المختنقة ،ولكى ينقل لنا هذا الشعر الريفى فى صورة مجسدة جعله ثوباً يكسو به أدباً مسرحياً يراه الرائى فى كائنات عينيه مباشرة . . ثم تأتى مقالة عن السيريالية فى النقد الأوروبى المعاصر لنعلم منها أولا ما هى السيريالية عموماً إذ نعلم أنها أداة تمكننا من الغوص فى أعماق اللاشعور لنستشف هناك ما للإنسان من قوى خلاقة ،حتى إذا ما أزحنا الأستار عن ذلك الخبىء من طبيعة الإنسان برزت لنا النفس الإنسانية على حقيقتها وكأنما ألقى على ظلالها شعاع من نور ، ثم بعد أن بين لنا الكاتب ما تؤديه المذاهب السيريالية الحديثة لنا يخصص القول فيها ، كما ترد فى ميدان النقد الأدبى .

بعدئذ ينتقل القارئ إلى دنيا الفنون فى هذا العدد ليجد مقالين : أولهما عن الموسيقى السوڤيتية الجديدة التى لعلها تكون أشهر المدارس الموسيقية المعاصرة خصباً وأحفلها للشعوب الآسيوية والإفريقية بالأمل ؛ وذلك لأنها شأن كل جديد فى ثقافة هذا العصر ،تهجر القوالب القديمة وتطرح جانباً ما كان يقضى به التقليد،ثم ما هو أهم من هذا وذاك أن تكون هذه الموسيقى الجديدة ذات علاقة بالروح القومية الحديثة ، وأما المقالة الثانية فهى عن فنان عربى فقدناه منذ قليل هو عبد الهادى الجزار الذى كانت لوحاته تموج بالقيم العليا ، والذى برهن فى تلك اللوحات على أنه ليس عبداً للطبيعة ، بل سيداً لها فكان بذلك بالنسبة للحركة القومية العربية كلها علامة من العلامات الكثيرة التى نعلن بها تحررنا من كل قيد حتى لو كان هذا القيد هى الطبيعة نفسها .

ثم ينتقل القارئ إلى مقال ننشره تكريماً لسلامه موسى فى ذكراه الثامنة . إيماناً منا بواجب على هذا الجيل من المثقفين وهو أن يكون على وعى برجاله العاملين . . المفكرين .

أما الرأى فى هذا الشهر فهو فى كتاب « ثورة المعتزل » والمعتزل هنا هو الكاتب الكبير توفيق الحكيم الذى يرى فيه صاحب الرأى أنه لم يكن معتزلا بقدر ما كان ملتحماً ، له دوره الفعال فى ثقافتنا الأدبية بعامة والثقافة المسرحية بنوع خاص .

وأخيراً نلتقى بالقراء فى لقائهم الشهرى المعهود ونتركهم يلتقون بعضهم مع بعض فى ندوة عامة مفتوحة .

رئيس التحرير

تيارات فلسفية

فى نقد برتراند راسل

● إن فكرة « رسل » عن القوانين السببية إنما كانت خاطئة ، لأنه هو الذى يخطىء فى الاستدلال ولأنه يخلط دائماً وبصفـــة تكاد تكون مطردة بين مضمون القانون السببى وبين الصيغة التى نحددها له .

● حقاً يمكن التسليم مع رسل بأن العلوم المتقدمة أخذت تستعيض عن القوانين السببية نوعاً آخر من القوانين يطلق عليه اسم العلاقات الوظيفية ، لكن من الخطأ أن يتخذ ذلك ذريعة إلى القول بأن جميع العلوم الأخرى يجب أن تتبع نفس السبيل التى يسلكها علم الطبيعة .

● وأخيراً يمكن القول بأن الضرورة ليست فى صيغة القانون بل هى فى مضمونه ، ولما غفل « رسل » عن هذه التفرقة الأساسية والبديهية فى الوقت نفسه ، بذل جهداً كبيراً فى غير مايدعو ، حقيقة ، إلى بذله .

١ — فكرة السببية

قد يكون فى الفكرة التى نود عرضها هنا نوع من الإغراب . لكننا نعرضها لمن يعنى بدراسة « الفلسفة » العلمية المعاصرة تلك الدراسة التى يشار فيها من قريب أو بعيد إلى « برتراند رسل » .

ومنذ سنوات عديدة ، كنا قد عرضنا عرضاً عابراً لموقف هذا الفيلسوف من فكرة السببية . ولم نشأ حينذاك أن نقف معه وقفة طويلة نحاول أن نكشف بها ما فجأنا من طابع الإغراب فى فى تفكيره . ثم جدت ظروف دعتنا إلى العودة إلى رسل مرة أخرى ، فرأينا أن نعنى بدراسة رأيه عن السببية بشىء من التوسع وأن نضيف إلى ذلك رأينا فى فكرته عن القوانين العلمية .

إن رسل يعتقد أن القانون السببى ليس جديراً بأن يسمى قانوناً . وهو يريد أن يطهر العلوم من فكره السببية لأنه يراها من رواسب الفكرة التقليدية الخاطئة التى تقيس أفعال الطبيعة على أفعال الانسان



دكتور محمود محمد قاسم

الارادية ، والتى تؤكد أن هناك قوة تنتقل من السبب إلى النتيجة ، فى حين أن السببية فى العالم الطبيعى ليست سوى مجرد علاقة تتابع زمنى . فهى تبين لنا اطراداً معيناً بين الظواهر . فقد ألفنا أننا متى رأينا الظاهرة « ب » تتبع الظاهرة « ا » أن نتوقع ظهورها فى كل مرة تظهر فيها « ا » ويخيل إلينا أن هناك علاقة «ضرورية» بين السبب ومانسميه المسبب .

وعنصر الضرورة هذا هو الذى يرفضه «رسل» على وجه التحديد . ومن قبل رأينا أن « هيوم » سبقه إلى هذه الفكرة . فهو إذن ليس مجدداً فى هذه الناحية ، إلا باعتبار أنه يريد ربط فكرة هيوم بالتطور الذى حدث فى العلوم الطبيعة فى القرن العشرين .

ويحرص « رسل » على تأكيد أنه لا « إلزام » بمعنى أنه ليس فى السبب ما يستوجب إلزاماً أن تتبعه النتيجة . وحجته فى ذلك أن فى استطاعتنا دائماً أن نسير فى العملية الاستدلالية من النتائج إلى أسبابها تماما ، كما نسير من الأسباب إلى نتائجها أى أنه يزعم أن العلاقة السببية تقبل العكس ، ولذا فهى غير ضرورية . وهو يضرب لنا مثالا عجيباً يدل على السفسطة ، وهو مثال الخطاب الذى يصل إلى الواحد منا ، فإن وصوله نتيجة لوجود شخص آخر أرسل هذا الخطاب ، لكن وصول الخطاب لا يلزم كاتبا بكتابته ، إذن ليست كتابة الخطاب سبباً فى وصوله إلينا ، فهو يستنبط من عدم تأثير النتيجة فى السبب أن السبب لا يؤثر فى النتيجة :

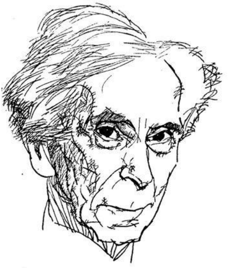
ونتساءل نحن ، لم لا يكون هناك إلزام من طرف واحد بحيث لا يمكن عكس سلسلة الأسباب والنتائج ، ولم لا توجد حالات أخرى يوجد فيها إلزام متبادل وهو ما نطلق عليه اسم السببية المتبادلة كالخطابات المتبادلة بين شخصين حريصين على حل مشكلة قائمة ، أو كالشجرة التى تؤثر فى أوراقها وأوراقها التى تؤثر فيها ؟ ثم نراه يقول إنه من المحتمل ألا يؤدى السبب إلى نتيجته ، إذ يوجد دائماً فاصل زمنى بين السبب والنتيجة * ومن المحتمل أن يحدث

مايعطل حدوث النتيجة ، كما إذا تناول إنسان كمية من الزرنيخ فقد لايكون ذلك سبباً ضرورياً فى موته ، لأنه قد يصاب برصاصة فى رأسه تقضى عليه ، لكن يمكن الرد عليه بمثاله نفسه لأن الرصاصة تفضى إلى الموت ضرورة فى هذه الحال ؛ لكن ماعسى أن يقول « رسل » إذا لم يوجد فى هذا الفاصل الزمنى ما يعطل النتيجة ، كما يحدث فى التفاعل الكيميائى الذى يؤدي دائما إلى نفس النتيجة ، متى تحققت الشروط التى يتطلبها هذا التفاعل؟ وهو يكاديعترف بالضرورة بين السبب والنتيجة عندما يقول :

كلما قصرت الفترة بين السبب والنتيجة كان هناك احتمال أن تحدث النتيجة . أما إذا تدخلت عوامل جديدة فى هذا الفاصل الزمنى ، طال أم قصر ، فإنا نتوقع دائماً ألا تحدث النتيجة .

ويلجأ « رسل » إلى مثال آخر ليس أسعد حظاً من سابقه ، وهو مثال حركات الأجرام السماوية ، « فلم يعد أحد يقول : إن شيئاً يلزم الجرم الفلانى بالحركة على نحو ما يتحرك ، بل يقول إن هذه طبائع الأشياء » ونقول نحن : إنه عندما يتكلم عن طبائع الأشياء فإنه يعود حتما إلى الحديث عن العلاقات الضرورية بين الأشياء ، لأن حركة الأجرام السماوية مطردة ، وتتم على نمط واحد مما يوحى بفكرة الاطراد فى المستقبل . وليس من المجدى أن نتلاعب بالألفاظ حتى ننكر فكرة الضرورة هنا ، فنعبر عنها بطبائع الأشياء ، إذ الأمر خاص أولا وآخراً ، بعلاقات بين الأشياء وهى علاقات مطردة وضرورية فعلا .

ونجد مثالا آخر للسفسطة عند « رسل » عند ما يتحدث عن صورة الأجرام السماوية المنعكسة على صفحة المرآة . فإن المرء « سيرى صورها تتحرك فى المرآة ، ولن يجد فى نفسه ما يميل به إلى افتراض قوة دافعة بين تلك الصور فعلى هذا النحو ، ينبغى له أن يتصور أحداث الطبيعة » (الفلسفة بنظرة علمية برتراند رسل تلخيص الأستاذ الدكتور زكى نجيب محمود) أو نعترف له بأن ليس هناك ، حقيقة قوة دافعة بين الصور فى المرآة ، لكن هناك قوة دافعة بين الأجرام الخارجية ، وهى الجاذبية بدليل



ب . رسل

الحركة الفعلية لهذه الأجرام . وأياً كان الأمر ، فإن « رسل » يريد ، بمثل هذه الأمثلة ، أن يمحو عنصر الضرورة بين الأحداث أو الأشياء التى توجد فى الطبيعة ، لكى يكتفى بعنصر الاطراد ، كما فعل « هيوم » من قبل — لكن يجب أن نعترف بأن العلاقات الطبيعية موجودة بين الأشياء بصفة ضرورية ، رغم هذه الرغبة الملحة عند « رسل » لانكار فكـرة الضرورة وأحياناً ينسى « رسل » فكرته عن القانون الطبيعى الذى يريد إرجاعه إلى مجرد صيغة لا مضمون لها ، فيتكلم عن العلاقات بين الأشياء الخارجية ، (نفس المصدر ص ١٠٦) .

ويشعر « رسل » بأنه ليس واضحاً فيقدم لنا أمثلة أكثر إيضاحاً ، ونجدها نحن أكثر مدعاة إلى الابتسام ، فيقول : إنه من الممكن أن توجد حركة دون شيء يتحرك ، مثال ذلك المسرحية أو المقطوعة الموسيقية التى نقول إن فيها حركة . وينسى « رسل » هنا أن مثاله هذا مأخوذ من العالم الإنسانى الذى حذرنا أن نتخذه مقياساً للعالم الطبيعى . ومهما يكن من شيء ، فهو يريد أن يخلع على الطبيعة ما يشاهده فى عالم الإنسان .

ثم ينتقل بنا إلى مثال آخر ، وهو الخاص بسقوط رجل من أعلى عمارة فى الشريط السينمائى ،

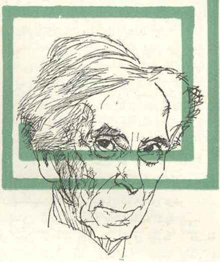
والذى يمسك بسلك التلغراف فى أثناء سقوطه ، فيقع على الأرض سليما ، فنقول عندئذ إن شيئاً واحداً قد نزل من مكان إلى آخر بطريقة معينة ، ولكنا نعلم أن حقيقة الأمر تنحصر فى وجود عدد كبير من الصور الفوتوغرافية التى تلاصقت وترابطت على النحو الذى خدعنا ، وأوهمنا بوحدانية الجسم الساقط وطريقة سقوطه . « وهكذا العالم الطبيعى أحداث تترابط عقوداً عقوداً ، فنتوهمها أشياء تتحرك » (نفس المصدر ص ١٠٠).

وواضح أن مصدر الخطأ فى هذا المثال ينحصر فى أن « رسل » يريد أن يجعل السقوط فى شريط السينما مقيـاساً لسقوط الأجسام فى الخارج ، مع أنه حذرنا من هذا القياس . ونسأله ما رأيه فى الشخص الذى يسقط من فوق برج لندن أو من أعلى المجمع عندنا ، دون أن تكون هناك حيلة سينمائية تخدعنا ؟ هل سيظن « رسل » أن ليس هناك جسم معين ينزل من أعلى البرج أو من المجمع إلى سطح الأرض ؟ إنه يفسر خطأنا فى القول بوجود علاقة معينة ضرورية فى الطبيعة بأنه يرجع إلى خطأنا فى الاستدلال من تجاربنا الحسية .

ويضرب لنا « رسل » مثالا عجيباً آخر يشرح لنا فيه كيف أن الإنسان يحس الريح ، ويحس الشجرة تقتلع ، ثم يستدل من عنده بوجود قوة ، لأنه يميل بفطرته إلى السؤال « لماذا » فى حين أن النظرة العلمية تسأل بالسؤال « كيف » ولا تزيد على ذلك . ولنا أن نسأله : كيف نفسر وجود شجرة اقتلعت فعلا وسقطت على الأرض فى غيبة عقل يستدل على قوة الريح فى اقتلاعها ؟ هل يعد ذلك وهماً وخيالا أم هناك فعلا علاقة ضرورية بين شدة الريح واقتلاع الشجرة ؟ وما رأيه فى الكشف عن القطب الجنوبى مثلا ؟ فهل وجدت هضبة هذا القطب بعد أن خضعت للتجربة الحسية ، أم كانت توجد فعلا قبل هذه التجربة ... ؟ ولا نريد أن نستطرد فى ذكر آلاف من الأمثلة من حياتنا اليومية العادية ، فضلا عن أمثلة الحياة العلمية ، لكى نقرر أن « رسل » ربما وجد أن الإغراب فى التفكير هو علامة الفكر الأصيل ، ولو كان هذا الإغراب مناقضاً لأيسر التجارب الحسية ولأكثر مبادىء العقل بداهة .

ونعتقد أن فكرة « رسل » عن القوانين السببية إنما كانت خاطئة ، لأنه هو الذى يخطىء فى الاستدلال ، ولأنه يخلط دائماً ، وبصفة تكاد أن تكون مطردة بين القانون السببى وبين الصيغة التى نحددها له . فان الصيغة التى نختارها تكون خاطئة إذا لم تنطبق على الواقع تماماً . ووجود هذا الفارق بين الصيغـة والمضمون ليس معناه أن العلاقات الضرورية بين الأشياء غير موجودة ، بل معناه أن أساليبنا العلمية قد تقصر عن تسجيل هذه العلاقات كصورة مطابقة للواقع تماماً . ويمكن أن نستشهد هنا بمثال لرسل نفسه ، وهو مثال المائدتين اللتين قد نخلط بينهما لشدة الشبه بينهما ، فى حين أن آلة التصوير تفرق بينهما ، فصيغة إدراكنا الحسى أقل دقة من صيغة الصورة الشمسية . ومن العجيب أن كل الأمثلة التى يوردها « رسل » لإنكار العلاقات الضرورية بين الأسباب والنتائج يمكن أن يستشهد بها ضده .

ويبقى بعد ذلك أن نفسر هذه النظرة الغريبة عند « رسل » التى يسميها الفلسفة بنظرة علمية ، بأنه إذا كان هناك ما يسمى بعمى الألوان الذى يجعلنا نرى اللون الأحمر أخضر مثلا ، فهناك ما يمكن أن نسميه بالعقلية التى تستقطب الأخطاء بطريقة منهجية أو بصفة ضرورية . إن « رسل » يريد أن يرجع كل شىء إلى خبرته الحسية فى الوقت الذى يحذرنا فيه من قياس الأشياء على وجهة نظرنا الإنسانية . فإذا أراد أن يقتصر على خبرته الحسية فذلك أمر يخصه ، ونحن لا نناقشه فى مشروعية خبرته أو عدم مشروعيتها . ومن قبل أراد السوفسطائيون أن يجعلوا الخبرة الحسية الفردية المتغيرة أساسـاً لكل شئ ، لا أساساً للمعرفة وحدها . لكن قد يسمح لنا « رسل » ألا نعتمد على خبرتنا الحسية الفردية التى ربما كانت خاطئة ، والتى تجعلنا نخلط مثله بين سقوط رجل فى شريط سينمائى وبين سقوطه فعلا من أعلى بناية عالية .



ونؤكد مرة أخرى أن الأمر الذى يفسر لنا هذا الخلط الأكيد الذى وقع فيه «رسل» هو أنه لا يستطيع أن يفرق بين مضمون العلاقات السببية بين الأشياء وبين الصيغة التى يعبر بها العالم عن هـــذا المضمون . وهكذا نفهم لماذا يقول إننا لا نلاحظ الأحداث فى تتابعهـــا المطرد ؛ ومن اطراد التتابع تتألف القوانين الطبيعية ، كأن هذه القوانين – كعلاقات حقيقية بين الأشياء – لا توجد فعلا إلا بعد أن تحدد صيغتها .

ومما يدل على اضطراب فكرة «رسل» أنه يعود بعد ذلك كله ليحدثنا عن العلاقات بين الأشياء فيقول :

ولولم تكن هناك عمليات طبيعية تحدث فى العالم الطبيعى ، بادئة من مراكز معينة ومحتفظة بخصائصها الرئيسية ، إلى أن تنتهى إلى حاسة الشخص المدرك لاستحال على عدة أشخاص أن يدركوا الشىء الواحد من وجهات نظر متعددة » إن هذه الوجهات المتعددة تقابل الصيغ المختلفة . أما المضمون فهو العلاقة الثابتة بين الأشياء والحاسة . كذلك نراه يتراجع على نحو يدعو إلى الدهشة (نفس المصدر ص ١٧٠) عندما يقول : « إن الحادثة التى يدركها الفسيولوجى فى عين غيره هى فى الحقيقة ، حادثة فى عينه هو ، لا فى عين غيره التى يلاحظها » لكن لماذا لا يذهب فى التحليل العلمى إلى أبعد من ذلك ، فيقرر أن هناك علاقة بين شيئين متلازمين ضرورة ، إذ لن تحدث هذه الحادثة فى عين الفسيولوجى مالم يوجد شىء يراه فى عين الآخر .

والحق أن «رسل» يخلط هنا بصفة مستمرة بين الصيغة والمضمون ، إذ أن الصيغ لما كانت نسبية عنده فمن المشروع أن ينكر المضمون أيضاً . وأخيراً نجده يحتج لذلك بأن العلوم المتقدمة لا تستخدم مصطلح السبب فيقول : « إن كلمة السبب لا تردد مطلقاً فى العلوم المتقدمة مثل علم الفلك القائم على فكرة الجاذبية ، وإذا كان عالم الطبيعة قد أقلع عن البحث عن الأسباب فالعلة فى ذلك ، أنه لا وجود لمثل هذه الأشياء » .

حقاً يمكن التسليم مع رسل بأن العلوم المتقدمة أخذت تستعيض عن القوانين السببية نوعاً آخر من القوانين يطلق عليه اسم العلاقات الوظيفية . لكن من الخطأ أن يتخذ ذلك ذريعة إلى القول بأن جميع العلوم الأخرى يجب أن تتبع نفس السبيل التى يسلكها علم الطبيعة . والواقع أننا إذا ألقينا ببصرنا على تطور العلم حتى الآن وجدنا أن البحث عن القوانين السببية يكاد يشمل مجال علم الكيمياء الحديث ، لأن هذه القوانين هى قوانين التغير فى الزمن وكل تفاعل كيمائى يستغرق زمناً . كذلك نجد أن العلماء لا يريدون الوصول إلى بعض القواعد التجريبية فحسب ، بل إلى نظريات تفسيرية تعترف بوجود أسباب للظواهر وما يطرأ عليها من تغير ، هذا إلى أن العلوم المتقدمة التى يتحدث عنها «رسل» ما زالت تعنى بمعرفة الأسباب ؛ لأن القانون بمعنى العلاقة الوظيفية إذا فسر لنا ظاهرة أو عدة ظواهر ، فمن الواجب أن يكون ممكن

التفسير هو الآخر . ومعنى هذا أنه لا بد من الكشف عن قانون أشد عموماً منه بحيث يكون القانون الأول إحدى حالاته الخاصة ، كما أمكن لنظرية الجاذبية مثلا أن تفسر كلا من قوانين كبلر وجاليلو وكما احتاجت هي الأخرى إلى نظرية أعم منها تفسرها (المنطق الحديث ومناهج البحث ط ٣ ص ١٩١) .

ب – خلط رسل بين مضمون القانون العلمي وصيغته

ولقد قلنا إن مذهب رسل الفلسفي ليس سوى نكسة في تاريخ الفكر الإنساني ، إذ هو يعود بنا إلى مذهب « هيوم » ، وهو مذهب حسي في أساسه ، وهو فيما عدا ذلك مذهب شك أكثر من أن يكون مذهباً يلتزم قواعد العقل .

ويبقى علينا أن نفسر هذه النكسة ، وأن نعلل عودة « رسل » إلى الوراء ، رغم تقدم العلم منذ عصر « هيوم » حتى أيامنا هذه . إن الفحص الوثيد لآراء « برتراند رسل » وحججه ، قد انتهى بنا ، حسبما أتاح لنا فهمنا ، إلى أن السبب في ذلك هو أن « رسل » يخلط خلطاً ، يدعو إلى الإشفاق ، بين مضمون القانون وصيغته ، وهناك حافز آخر دفع « رسل إلى الإصرار على العودة إلى نظرية «هيوم» وربما كان هذا الحافز شخصياً ، ولذلك لا نتوقف أمامه طويلا . حقاً إنه يجعل هذا الحافز نتيجة منطقية وضرورية لرأيه في طبيعة القانون العلمي ، مع أنه ينكر عادة الضرورة العقلية ! لكن بدا لنا أنه ليس نتيجة لفلسفة ذات نظرة علمية ، بل هو في حقيقة الأمر فكرة سابقة ملحة . وتتلخص هذه الفكرة في إنكار وجود الله والخلق والعناية الإلهية ، لأن هذه الأمور في نظره مجرد ألفاظ لا تدل على مضمون ما يدخل في نطاق تجربته الحسية . وهكذا ندرك مدى هذا الجهد العظيم الذي يبذله لإنكار السببية في العالم الطبيعي ، حتى يصعد مرة أخرى لينكر السببية الأولى .

ومن العجيب أن « رسل » يهدد كل من يقول بوجود السببية الطبيعية أو الميتافيزيقية بأنه جاهل ؛ لأنه يقيس أفعال الطبيعة على أفعاله ، مع أن هذا هو ما يفعله « رسل » على وجه التحقيق ، دون أن يدري ؛ لأنه يقرر لنا أنه ليست هناك علاقات ثابتة بين الأشياء . وليست القوانين عنده إلا وليدة الوصف . لكن ما طبيعة هذا الوصف ؟ إنه وصف إنساني أولا وآخراً . والحق أن « رسل » لا يفطن هنا إلى أنه إنما يتكلم عن صيغة القانون لا مضمونه ، وأياً كان الأمر فهو يريد أن يخضع الطبيعة ، بعد أن جردها من كل شيء ، لعبارات إنسانية وصفية . وما نظن أن « رسل » يعتقد أن قانون سقوط الأجسام ليس إلا عبارة وصفية تعميمية ، وأن الأجسام لم تسقط حقيقة في الفضاء إلا بعد أن كشف « جاليليو » عن قانون سقوط الأجسام .

أليس هذا هو عين الخلط بين مضمون القانون وصيغته ؟ .

ومن الطريف أنه يرى أن الطبيعة ما دامت تتغير فمن الضروري ألا توجد فيها علاقات داخلية : أليس مما يتسق مع العقل – ولو أن رسل لا يرحب كثيراً بحكم العقل ويعتمد اعتماداً مفرطاً على الخبرة الحسية – أن يقال إن الطبيعة تخضع في تغيرها لقوانين ثابتة ، وأن العلماء يحاولون – كما قلنا – الاقتراب بصيغهم التي تزداد دقة على الدوام من هذه القوانين الثابتة التي تسيطر على تغير الأشياء .

غير أن « رسل » يزعم أن الاعتراف بوجود علاقات داخلية بين الأشياء فكرة ميتافيزيقية وهمية . ولنا أن نتساءل فنقول : هل إذا قررنا وجود علاقة حقيقية بين السكر والماء تؤدي إلى ذوبان السكر في ظروف طبيعية محددة ، نكون قد دخلنا في متاهات الميتافيزيقيا أو في مجال الأوهام ؟ وهل ندخل حقيقة في متاهات الميتافيزيقيا إذا قلنا إن هناك أنواعاً من الجراثيم تؤدي إلى مجموعة معينة من الأمراض ، أم سيقال إننا نشبه أفعال الطبيعة

بأفعال الإنسان الإرادية التى نشأت منها فكرة « السببية » كما يؤكد لنا « رسل » ؟

لقد سبق أن أشرنا إلى عدة أمثلة عجيبة اعتمد عليها لينكر وجود العلاقات السببية بين الأشياء الطبيعية فهو يريد منا ألا نستنبط مثلاً من جر الحصان للعربة ، أو رفع الانسان لأحد الأثقال بيديه دليلا على وجود قوى فى الطبيعية ، لأن مثل هذه الأفعال هى التى دفعت بالناس قديماً وحديثاً إلى القول بوجود قوى مؤثرة فى الطبيعة ، وإذن فلا سبيل إلى فهم الطبيعة فى ظنه ، إلا إذا جردناها من تلك الفكرة الإنسانية ؛ لأن الطبيعة ليست حسب خبرتنا الحسية سوى حوادث تتعاقب أو تتقارن دون ضرورة . لكن ماذا يقول رسل عن النيران التى تلتهم الغابات والسيول التى تخرب الطرق والقرى ، وعن قوة دفع الماء ، وقوة ضغط الهواء ؟ ولماذا ننسب إلى الحصان أنه يجر العربة ولا نعترف أن الماء يدفع الأشياء التى تغمر فيه بقوة تعادل وزن السائل المزاح ، وأن هذه العلاقة ضرورية .

إنه يرى أننا ما دمنا لا نحس بالصدمة بين كوة البلياردو وبين كرة أخرى ، فليس هناك علاقة ضرورية فى أن تحرك الكرة الأولى ،الكرة الثانية ، وما دامت الحواس الظاهرة والباطنة لاتأتينا بانطباع يوحى بفكرة العلاقة الضرورية هنا فليست هناك علاقة سببية . ثم يتدرج إلى إنكار تأثير إرادة الإنسان فى أفعالنا مالم ندرك ذلك عن طريق ممارستنا الذاتية ، « وليس فى الإرادة ذاتها مايدل على أنه من الحتمى أن يتبعها ما يتبعها من حركة بدنية » . لكن ما القول إذا تحرك الجسم فى حالته الطبيعة ، أى مع وجود جميع الشروط التى يتألف منها السبب سواء أكانت شروطاً إيجابية أم سلبية (أنظر كتابنا المنطق الحديث ومناهج البحث ط ٤ ص ٢١٠) . وليس لرسل أن يحتج كما فعل بحالة الشلل ؛ إذ لاتتوفر هنا الشروط التى تودى إلى تأثيرالسبب فى النتيجة . وهذا ما يحدث مثله فى الطبيعة أيضاً .

والواقع أن « رسل » يستخدم أمثلة كثيرة أخرى يتبين منها أنه هو ، وأنصارالتجريبية العلمية الذين يذهبون مذهب « هيوم » ، يخلطون بين ما يسمونه هم الضرورة العقلية وبين فكرة العلاقات الضرورية بين الأشياء . فاذا لم تكن هناك ضرورة عقلية فى أن يتجه الحجر إلى أسفل ، أو تدفع كرة كرة أخرى فهل معنى ذلك أنه ليست هناك علاقات ضرورية بين الأشياء نفسها ؟ ونعتقد أن رسل لو فرق بين صيغة القانون ومضمونه لتجنب مثل هذا الخلط .

وهكذا يضطر أصحاب التجريبية العلمية إلى الاعتراف بأن « هيوم » ربما أخطأ فى تصوره للأفكار وقوله بأنها كيانات مستقلة بعضها عن بعض ... وأن الأمر على حقيقته ربما كان تياراً متصلا من أحداث صغرى لكنهم يصرون على اتباعه فى القول بأن السببية مجرد اقتران بين سابق ولاحق ، دون أن تكون هناك علاقات ضرورية . وبعد كل من هذا الاعتراف والإصرار نراهم يتهمون من يقول بوجود هذه العلاقات بين الأشياء المتتابعة فى الزمن بأنهم يؤمنون بقوى غيبية . ولانظنهم جادين فى هذا الاتهام ؛ إذ سرعان ما يقولون إن الأمر فى الطبيعة ليس فوضى ، مع وصف العلاقة السببية بأنها علاقة اطراد ،وهنا ينبغى أن نسأل وكيف يفسرون هذا الاطراد ؟ أهو نتيجة لخبرتنا الحسية أم هو نتيجة لعلاقات ثابتة بين الأشياء ؟ أى هل يسقط المطر لوجود علاقة بين بخار الماء المشبع به الهواء وبين انخفاض درجة الحرارة أم لمجرد خبرتنا الحسية ؟

وليس من المجدى أن نخصص قدراً أكثر من ذلك فى نقد رأى « رسل » وأتباعه ، وبيان خلطهم بين صيغة القانون ومضمونه ، ومع ذلك فإنا نجد مايشبه أن يكون اتجـاهـا إلى التفرقة بين هذين الأمرين عندما يعترفون بوجود فارق بين « أى قانون من قوانين الطبيعة التى تثبت فيه اطرادات الظواهر وبين تطبيق ذلك القانون نفسه بعد ذلك

على مواقف بعينها ، (الفلسفة بنظرة علمية ص ١٥٤)
وإذن فهم يتهمون العقليين بأنهم يخطئون عندما ينقلون الضرورة من نتيجة القانون إلى القانون نفسه ، مع أن الواقع أن هؤلاء لا يخلطون بين القانون من حيث هو صيغة وبين القانون عند ما ينطبق على حالة خاصة بعينها ؟ .

وأخيراً ، يمكن القول بأن الضرورة ليست فى صيغة القانون بل هى فى مضمونه . ولما غفل « رسل » عن هذه التفرقة الأساسية والبديهية فى الوقت نفسه ، بذل جهداً كبيراً فى غير ما يدعو - حقيقة - إلى بذله .

ونحن نفسر هذه الحملة التى تشبه حملات « دون كيشوت » بأنه يخشى أن يكون الاعتراف بالضرورة الموجودة بين الأشياء سبباً فى الاعتراف بوجود عقل نسق الكون ، ووضع فيه علاقات ضرورية . ونقول نحن : إذا أصر « رسل » على إنكار هذا العقل فهذه مسألة تخصه ، لكن ليس ثمة ما يدعوه مطلقاً ، فى هذه الحالة أيضاً ، إلى إنكار العلاقات الضرورية بين الأشياء . ومن حسن السياسة فى التفكير أن يتجه بكل هذه الجهود ، فى حالته الخاصة إلى إنكار وجود هذا العقل المدبر صراحة ورأساً ، دون أن يكون مضطراً إلى إنكار وجود القوانين الطبيعية باعتبار أنها مضمون ثابت ، لا صيغ تقريبية . إن « رسل » يخشى أن يكون فى الاعتراف بالعلاقات الضرورية بين الأشياء اعتراف بعلة أولى .

وفيم كل هذه الخشية التى لا مبرر لها ؟ إن البحث فى العلة الأولى من مجال الدين والفلسفة والفطرة الأولى ؛ فى حين أن السببية فى العالم الطبيعى إحدى صور القوانين الطبيعية ، وهذا كله من مجال العلم الطبيعى . ومن الممكن جداً أن يعترف « رسل » بالسببية الطبيعية وأنها قوانين التغير فى الزمن ، دون أن يقرنها بفكرة وجود الله إذا كان مصراً بينه وبين نفسه على إنكار هذا الوجود . وجدير برسل ألا يهدد مخالفيه ، معتمداً على عقيدته السلبية بأنهم أتباع الخرافة الميتافيزيقية ما دام أنه يدعى أنه ينشىء فلسفة بنظرة علمية .
ونقول إنه جدير بألا يلجأ إلى هذا النوع من رمى الآخرين بالغباء ، ما دام يعترف بأن طبيعة العلم لا يمكن أن تظل وصفية ، وأنه من الضرورى أن ينتقل إلى مرحلة التغير ، وخصوصاً لأنه يقرر الاتجاه الطبيعى للعقل إلى الانتقال من قانون إلى قانون أعم منه .

والحق أن « رسل » يضطر - دون أن يدرى - إلى التفرقة بين صيغة القانون ومضمونه عند ما يفرق بين ما يسميه أحداثاً مكانية زمانية ، وبين ما يطلق عليه اسم الإحصاء لهذا التتابع بين تلك الأحداث ، ويقول إن هذا الإحصاء لا يتضمن معنى من معانى الجبر أو الإلزام . إن هذه الأحداث المكانية الزمانية هى التغيرات المكانية فى الزمن ، أى العلاقات الضرورية بين الأشياء ، أو ما يطلق عليه اسم مضمون القانون . أما ما يطلق عليه اسم إحصاء هذا التتابع فهو ما نطلق عليه اسم صيغة القانون .

ولنا أن نتساءل فنقول : إذا كان « رسل » يضطر إلى التفرقة بين الأحداث المكانية الزمانية وبين الإحصاء ، أى بين العلاقات الداخلية وبين صيغة القانون فلماذا هذا الخلط العجيب بين مضمون القانون وصيغته ؟ أليس لنا أن نفسر ذلك الاضطراب فى فهم معنى القانون العلمى عنده بأنه لا يفعل سوى أن يقرر ماقاله « هيوم » من قبل ؟.

وقد أردنا أن نفسر لأنفسنا شهرة « رسل » فسألنا المختصين فى السياسة والاقتصاد فقالوا إنه ليس من فريقهم ، بل هو فيلسوف ، وسألنا أعلام الرياضة عندنا أهو رياضى مبتكر من طبقة أمثال پوانكاريه ونيوتن فقيل لنا إنه ليس من طبقتهم ، بل قالوا ، دعابة ، إنه لم ينتج شيئاً له قيمته منذ أن جاوز العشرين من عمره . ونعترف من جانبنا أننا ما زلنا أمام لغز « رسل » وأسطورته فلعل هناك من يعرفنا بجانب من أصالته التى نجهلها .

محمود محمد قاسم

منطق الجدل عند ماوتسى تونج

● يقرر ماوتسى تونج أن الطريقة الجدلية قد انبعثت فى الصين قبل ظهورها فى اليونان القديمة وقبل كتابات هيجل بالطبع . ونجده يكتب عام ١٩٤٠ مطالباً بالاستعانة بالمؤلفات الصينية القديمة وبالثقافة الصينية عامة لإقامة نوع من الماركسية الصينية القومية .

● يبدو من بين ثنايا آراء ماوتسى تونج تأثره الشديد بالأسلوب الثقافى الصينى التقليدى ، وهو وإن يكن عميق الإيمان بمبادىء لينين بالآراء الماركسية الأساسية ، إلا أن دعائمه الفكرية تستند على التقاليد الصينية العريقة ، ومن منابعها تنحدر تياراته الفكرية .

● من الخصائص الجوهرية لمذهب ماوتسى تونج إبراز أهمية الطابع المميز ، والذاتية الخاصة لفكرة « الطرق المختلفة المؤدية إلى الحقيقة » . وهى الفكرة التى قادته إلى صك التعبير المشهور « لندع ألف زهرة تتفتح » .



فؤاد محمد شبل

المظاهر العامة

تنبثق الأفكار من التاريخ ، كما أنها - بدورها - تشكّل التاريخ . والأفكار هى ثمرة تفاعل يتم فى الذهن بين التقاليد والأحوال التاريخية . ولا شك فى أن تفكير الفرد هو مفتاح إدراك أفعاله وتمييز أغراضه . وللفكرة تأثير خاص فى دراسة ماوتسى تونج ، لأنه يؤمن بأن منحاه التفكيرى وسيلة لتحويل شكل المجتمع .

ولقد أصبح لآراء ماوتسى تونج ونظرياته ، مكان مرموق فى الفلسفة السياسية عامة وفى الأفكار الاشتراكية بالذات . إذ لا يقتصر الأمر على اعتناق الصين الشعبية لها - وسكانها أكثر من خمس سكان العالم - بل أخذت أفكاره تذيع وتنتشر فى أنحاء كثيرة من العالم . الأمر الذى يدفع الباحثين إلى دراستها . فكان أن نشأ مذهب سياسى فكرى جديد هو « الماوية » له معالمه الخاصة وملامحه المميزة .

ويحمل المنحى التفكيرى لماوتسى تونج طابع الموقف التاريخى الذى نشأ فى معتركه ، والتيارات الثقافية التى تعرّض لها ، بالإضافة إلى شخصية الرجل الذاتية التى لا يختلف فى قوة تأثيرها أحد ممن قُيّض لهم مقابلته والتحدث إليه .



وثمة ثلاثة مظاهر أساسية ، تتسم بها حياته ، وينطبع بها تفكيره :

الأول – وطنيته العارمة وقوة نزعته القومية.

وهى من خصائص الشعب الصينى ذى التاريخ العريق وصاحب الحضارة القديمة الزاهرة . ويتصف هذا الشعب بالأنفة والكبرياء والاعتزاز بعنصره والإيمان برسالته الحضارية . ومن ثم ؛

يبدو من بين ثنايا آراء ماوتسى تونج تأثره الشديد بالأسلوب الثقافى الصينى التقليدى . وهو وإن يكن عميق الإيمان بمبادىء لينين وبالآراء الماركسية الأساسية ، إلا أن دعائمه الفكرية تستند على التقاليد الصينية العريقة ، ومن منابعها تنحدر تياراته الفكرية .

الثانى – الروح النضالية التى تسيره فكرياً وعملياً.

ولا شك أن تاريخ الصين الحديث الحافل بمآسى تدخل الامبريالية فى شئون الصين وإذلالها القومية الصينية ، بالإضافة إلى كفاح الحزب تحت قيادته لتسلّم زمام الحكم ؛ كان له تأثيره البالغ فى سيطرة الروح النضالية على تفكير الزعيم الصينى ، وهى روح باتت تنعكس على السياسة الصينية بجانبيها الداخلى والخارجى .

الثالث – إعلاؤه من شأن الأفعال التى تنبعث من الضمير وتسيرها رغبة الفرد العامل فى تأدية واجبه عن طواعية ؛ واستنكاره – بالتالى – قيام الفرد – آلياً – بتنفيذ ما يتلقاه من أوامر .

ولهذا تأثيره العظيم فى روح التسامح التى تسود المجتمع الصينى : فلا بطش ولا إرهاب . ولا شك أن مصدر هذه النزعة ، الخُلُق الصينى الوديع المشهور بتسامحه . وهذه روح نجدها منبثة فى أقوال فلاسفته العظام .

وأول مايطالعنا من منحى ماوتسى تونج التفكيرى ؛ مذهبه فى المادية الجدلية . ويطبقه فى سياساته ، ويعتبر مفتاح تفكيره ومناط اتجاهات الصين الحديثة . وإذا كان قد تأثر باطلاعه على مؤلفات ماركس وانجلز ولينين وستالين وغيرهم من فلاسفة الاشتراكية وكتابها ، فالتأثير الأول والأعمق والأبقى هو الفلسفة والثقافة الأدبية الصينية الكلاسيكية وانطباعاته التى كونتها تجاربه العملية .

وللمادية الجدلية – مثل المنطق – تفسيران مختلفان ، وإن اتصل أحدهما بالآخر أوثق اتصال :

الأول – يصفها بأنها طريق للتفكير ووسيلة للاستدلال ، وأداة للجدل ، وإقامة الدليل على صحة – أو خطأ – الوقائع الذهنية .

الثانى – يفسر الحقيقة والشعور البشرى وفقاً لهذه الطريقة ويجعل منها جزءاً من فلسفة .

وتتضمن الطريقة الجدلية الماركسية عدم وجود ظاهرة فى الطبيعة يمكن تفهمها لو أخذت بمفردها وعزلت عن الظواهر المحيطة بها ؛ وبالتالى يمكن تفسير أية ظاهرة وتفهمها إذا ما درست وهى متصلة اتصالا وثيقاً بالظواهر المحيطة بها . وتتطلب الطريقة الجدلية التأمل وإمعان الفكر فى حركة الظواهر وتغيرها وارتقائها وزوالها . وتحتم الطريقة الجدلية الماركسية أن ينظر إلى عملية الارتقاء – وهى سمة الكون وطابعه – لا على أنها حركة فى دائرة أو أنها مجرد إعادة لما قد حدث فعلا ، ولكن على أنها حركة أساسية صاعدة ؛ وأن ينظر إليها باعتبار أنها انتقال إلى دولة صورية جديدة وتقدم من البسيط إلى المركب وصعود من الأدنى إلى أعلى وذلك لأن الانتقال من التغيرات الكمية البطيئة إلى التغيرات الصورية السريعة المفاجئة هو قانون الارتقاء . وتستمسك الطريقة الجدلية بأن تأخذ عملية الارتقاء مكانها من الأدنى إلى الأعلى باعتبارها مظهراً للمتناقضات ، فالارتقاء هو تصارع الأضداد . وعلى عكس المذهب التصورى – الذى ينادى بأن العقل وجده هو الكائن وأن العالم المادى والوجود والطبيعة أشياء لا توجد إلا فى عقولنا وإحساسنا وأفكارنا – تؤمن الفلسفة المادية والماركسية بأن المادة والطبيعة والوجود حقائق موضوعية خارج نطاق عقلنا ومستقلة عنه ،

وأن المادة تأتى فى الصدارة لأنها هى مصدر الأحاسيس والأفكار والعقل ، وأن العقل يتلوها ومشتق منها ؛ إذ أنه انعكاس المادة وانعكاس الوجود ؛

وأن الفكرة هى نتاج المادة التى وصلت فى تطورها درجة عالية من الكمال هى الذهن ، وأن الذهن هو وسيلة الفكرة ؛ وعلى ذلك لا يتأتى الفصل بين الفكرة والمادة من غير ارتكاب خطأ جسيم .

وإذا كانت الصدارة — وفقاً للمادية الماركسية — هى للعالم المادى والطبيعة والوجود — وكلها مستقل عن العقل والفكر — فإن الحياة المادية للمجتمع والوجود المادى للمجتمع حقيقة موضوعية توجد مستقلة عن إرادة الأفراد ، فى حين أن الحياة الروحية للمجتمع هى انعكاس لهذه الحقيقة الظاهرة : هى انعكاس الوجود . وبعبارة أخرى ؛ فإن مصدر الحياة الروحية للمجتمع ومنشأ الأفكار والنظريات الاجتماعية والآراء والنظم السياسية ، يجب البحث عنه — وفقا للمادية الماركسية — لا فى الآراء والأفكار والنظرايات والنظم السياسية نفسها ، ولكن فى حياة المجتمع المادية : فى الوجود الاجتماعى الذى تعتبر الآراء والنظريات والأفكار والنظم ، انعكاساً له .

وعلى هدى هذه الخلاصة المركزة لفكرة المادية الجدلية الماركسية اللينينية ، نستعرض وجهة نظر ماوتسى تونج تجاهها :

موقف ماوتسى تونج من المادية الجدلية

ليس المنطق الجدلى بالغريب عن الصين ، فإنه سليقة فى طريقة التفكير الصينى . وقد انبعث تحت تأثير السمة المميزة للغة الصينية ، والطابع الخاص لثقافة تلك البلاد العريقة . ويقرر ماوتسى تونج أن الطريقة الجدلية قد انبعثت فى الصين قبل ظهورها فى اليونان القديمة وقبل كتابات هيجل بالطبع . ونجده يكتب عام ١٩٤٠ مطالباً بالاستعانة بالمؤلفات الصينية القديمة وبالثقافة الصينية عامة ، لإقامة نوع من الماركسية الصينية القومية . ولقد كشفت الدراسات التى أجراها الكتاب الصينيون المحدثون عن وجود المادية الجدلية فى كتابات الفيلسوفين الصينيين «لاوتزو» و « تشوانج تزو » ، بالاضافة إلى ما خلفه مريدو «كنفوشيوس » و « موتزو » .

وإذا كانت الفكرة الفلسفية الصينية تتشبث بالواقع الموضوعى وبالطبيعة ؛ فإن ماوتسى تونج يجعل من المادة شيئاً واضحاً بذاته ؛ شيئاً يستقل عن إرادة الإنسان ومعرفته . ونجده يركز جميع آرائه الفلسفية على معرفة الإنسان فى حد ذاته . ويهتم اهتماماً بالغاً بالعلاقة بين المعرفة والتجربة . ويجب ألا يعزب عن البال أن اهتمامه بهذه العلاقة شئ جديد على اتجاهات الفلسفة الصينية التقليدية التى لم تلق كثير بال إلى طبيعة المعرفة وأساليبها . ولا شبهة فى أن اهتمام الزعيم الصينى جاء نتيجة لتأثير الماركسية اللينينية عليه .

ومن الناحية الأخرى ؛ لعل عنايته الفائقة بالعلاقة بين الادراك والفعل ، ترجع إلى إخفاق المنحى التفكيرى الصينى التقليدى فى حل هذه المشكلة حلا يرضى طموحه . فإن ثمة فى الفكر الصينى عناصر سلبية جامدة انحدرت من التاوية والكنفوشيوسية .

ومهما يكن من أمر ؛ فإن فكرة ماوتسى تونج عن المعرفة تتسم بالمظاهر الستة التالية :

الأول — كراهية العوامل الأيديولوجية البحتة وعدم الثقة بها .

الثانى — إيمان قوى بأن فلسفته الذاتية ، انعكاس لحقيقة موضوعية .

الثالث — وجهة نظر صينية بحتة تؤثر فيها المادية الجدلية الماركسية . ومصداقاً لهذا ؛ فإن مناط فكرته هو أن الحقيقة ليست مطلقة ، وأنها ليست سلبية على الاطلاق أو ثابتة ؛ بل هى دائماً جديدة ومتفاوتة .

الرابع — أن إنكار الحقيقة المطلقة الثابتة ، قاده إلى الإعلاء من شأن التجربة والاختبار وتوكيد أهمية التطبيق ، لكشف مدى صلاحية أيديولوجية للمجتمع أو تنظيم له . وعن طريق العمل وبوساطة الفعل ، يتأتى كشف المزايا والنقائص .

الخامس — اعتقاد بأن التطبيق هو الطريق

السوى المؤدى إلى الحقيقة ، وأن التطبيق يضم الحقيقة بين ثناياه .

السادس — تنتهى حدود التطبيق والتجربة عند نقطة « الاستحالة المطلقة » وحدها .

مشكلة التفاضل بين المادة والفكر

تنحصر نقطة البداية فى فلسفة ماوتسى تونج ؛ فيما يرتئيه من حل لمشكلة الماركسية الرئيسية ، بل معضلة المدارس الفلسفية جمعاء ، المتصلة بتعيين ماله الصدارة :

الوجود أم التفكير
المادة أم الفكر

فتجد ماوتسى تونج يقول « تبدأ المعرفة بالتجربة وتبلغ الصعيد النظرى عبر التطبيق ثم تعود من المحيط النظرى إلى التجربة ... وهكذا دواليك . ويعزى توكيد ماو ضرورة إخضاع جميع النظريات للتجربة — بما فى ذلك النظرية الماركسية بالطبع — إلى إنكاره البات للمذهب المثالى (التصورى) وللفلسفة التجريدية . ويفسر رأيه فى هذا الشأن بقوله :

« عندما يستخدم الأفراد الأفكار بواسطة التفكير ، ينبعث احتمال الانزلاق نحو المذهب المثالى (أو التصورى) . وعندما يتجه الأفراد إلى الاستدلال ، لايكون لهم مناص من استخدام الأفكار ، فينبنى على هذا انقسام الخبرة إلى اتجاهين

الأول — يتألف من أمور ذات طابع خاص (أو ذاتى) .



الثانى — قوامه أفكار ذات طابع عام (أو مطلق) .

ويستطرد ماوتسى تونج قائلا : « فى الواقع ؛ يمتزج الاتجاهان امتزاجا تبادليـا بحيث لا يتيسر الفصل بينهما . فلو عزلناهما ، ابتعدنا عن الحقيقة الموضوعية . ذلك لأن الحقيقة الموضوعية تفصح دائماً عن نفسها كوحدة تقوم بين « العام » و « الخاص » . وبغير الاتجاه الخاص ، لابقاء للاتجاه العام وبدون الاتجاه العام ، لايقيض للاتجاه الخاص — بالمثل — وجود . ويعنى فصل العام عن الخاص ، اعتبار العام شيئاً موضوعياً بأصله ، واعتبار الخاص مجرد صيغة لوجود العام ... وهذا هو بالضبط السبيل الذى يسلكه أصحاب المذهب المثالى ... » ؟

ونلاحظ هنا أن ماوتسى تونج يصدف عن إيثار منطق المادة (أى الطريقة الاستقرائية ومناطها بداية البحث من ظاهرة خاصة لتكون فكرة عامة) ، كما يعزف عن استخدام منطق الصورة (أى الطريقة القياسية وتعنى بداية البحث من ظاهرة عامة شاملة مطلقة للوصول إلى معرفة كنه النواحى الخاصة) . ذلك لأنه يؤثر استخدام منطق الجدل ، ويستند على توحيد الاتجاهين : العام والخاص على السواء ويعتنق فكرة الاستعانة بالتجريد والتخصيص كليهما ؟

وتسلم المادية الجدلية بسيادة الاتجاه الخاص على العـام (أى بحث ظاهرة والانتهاء منها إلى تعين قانون شامل يصدق على الظواهر الأخرى المماثلة) . ومن رأى ماو أن الاتجاه العـام (أى بحث الظواهر المفردة من خلال قاعدة عامة شاملة مطلقة) هو مجرد مظهر للاتجاه الخاص ، وما الاتجاه العام إلا مظهر يتولد فى ذهن الإنسان وليس جزءاً من الحقيقة المادية الخارجيـة . وعنده أن الاتجاه الخاص — من الناحية الأخرى — هو الكل المتعدد الجوانب ، المحسوس ، هو المادة . ومن ثمت ؛ فان الاتجاه الخاص — لا العام — هو القصد وهو النتيجة النهائية لعملية الإدراك :

وإدراك الحقيقة ؛ هو موضع عناية ماوتسى

تونج ، ولا يهمه الإلمام بالنظريات فى حد ذاتها ، حتى وإن اتصلت بالحقيقة التى ينشد معرفتها . فإن النظريات والآراء — عنده — مجرد وسائط وأدوات يستخدمها للإلمام بالحقيقة ؛ فأجدر — والحالة هذه — أن تُستخدم وتُختبر خلال عملية تحصيل الحقيقة .

ويطبق ماوتسى تونج رأيه على النظرية الماركسية ذاتها ؛ فيقرر بأن لها أهمية « نافعة » لكن هذا النفع ليس مطلقاً ، وفائدتها ليست مجردة وبصرف النظر عن كل اعتبار . فالنظرية الماركسية هى لديه مجرد وسيلة للتثقيف ، وأداة تستخدم لتغيير الواقع ؛ وهى نافعة — فقط — طالما أظهر التطبيق نفعها . فليست الماركسية دليلا يهدى الناس سواء السبيل ومرجعاً يحوى حلول مشكلات العمل ويضم بين دفتيه أساليب الفعل ؛ بل إنها — كما يقول — تعلّم — فقط — طريقة العثور على أساليب العمل فى بيئة التطبيق وفى محيط العامل . فهى لا تضم بين طياتها — بأية حال من الأحوال — ضروب الاهتداء إلى الحقيقة ، لكنها تمهد — بوساطة التطبيق — الطريق لمعرفة الحقيقة .

وهذا يقودنا إلى الحديث عن دور التجربة فى منحى ماوتسى تونج التفكيرى .

أهمية التجربة فى فلسفة ماوتسى تونج

يقودنا التحليل السالف إلى واحد من الخصائص الجوهرية لمذهب ماوتسى تونج ، ألا وهو إبراز أهمية الطابع المميز والذاتية الخاصة لفكرة الطرق المختلفة المؤدية إلى « الحقيقة » . وهى الفكرة التى قادته إلى صك التعبير المشهور « لندع ألف زهرة تتفتح » ، تعليقاً على الخلاف بين البلاد الاشتراكية حول السياسة والتطبيق ، وعلاقة بعضها بالبعض الآخر داخل نطاق الكتلة .

وفى رأينا أن مناهضة المثالية وكراهية التزمت فى سلوك طريق معين لبلوغ المعرفة قد انحدرتا إلى ماوتسى تونج من التراث الصينى العريق . فالمعرفة والحقيقة مجرد فكرتين تعكسان فى الذهن حقيقة موضوعية (أى خارجية) . وكيفما كان الحال ، لا تتطابق صورة الشىء الخارجى —أو الظاهرى— فى ذهن الإنسان تطابقاً تاماً ، ومن ثم لا تماثل الصورة المنعكسة فى الذهن مع أصلها الخارجى تماثلا تاماً . فالحقيقة أكثر تشابكاً — بكثير — من انطباعات الإنسان الفكرية عنها . وأن الشعور وكل ما ينتج عنه (الآراء والأفكار والانطباعات والنظريات) أمور محدودة وتعمل المادة على غلّ حركتها . وإذا كانت الماركسية ترى أن الوجود يعين الشعور ، يرى ماوتسى تونج أن المادة هى الحقيقة ، وأنها تقع بأكملها خارج متناول الإنسان ، وبعيداً عن إرادته ، وهى أضخم من أن يستطيع إنسان استيعابها من أول وهلة . ومصداقاً لهذا ؛ تحد المادة نشاط الفكر وتحبسه ضمن حدود لا يجاوزها .

ويبدو للباحث من استقراء آراء ماوتسى تونج بشأن مبحثى « الوجود » و « المعرفة » ؛ تأثره الشديد بالفلسفة التاوية الصينية ، أكثر بكثير من تأثره باللينينية . فانه يعتبر جميع الحقائق المقررة أموراً نسبية ، وبالأحرى لا يثق فى حقيقة ما — أية حقيقة — ثقة مطلقة أو يؤمن بها دوماً .

وهذا يفسر الأهمية القصوى للتجربة عند ماوتسى تونج ؛ لعدم إيمانه بالحقيقة على علاتها ، فإنه يؤمن بها وفقاً لما تسفر عنه من نتائج بعد وضعها موضع التجربة والاختبار . فليست التجربة مقياس جميع الحقائق الذهنية فحسب ، لكنها — كذلك — مصدر الحقائق بأسرها . وهنا تطالعنا الفكرة الصينية المأثورة التى تؤمن بأن الصدق يكمن فى الحقيقة الموضوعية ، وتشبهها بثمرة الجوز ؛ وفى قدرة التجربة وحدها شدخ القشرة وإماطة اللثام عن حقيقة الثمرة . وهناك مثل صينى مأثور يقول « إن كنت تلتمس المعرفة ، فيجب أن تساهم فى تجربة تغيير الحقيقة . فاذا كنت تحب تذوق الخوخ فيجب تغيير شكل الخوخ بأن تأكله بنفسك . وإذا

أحببت معرفة تركيب الذرات والإلمام بخصائصها فيجب أن تقوم بعمل تجارب فى الفيزياء والكيمياء لتغيير وضع الذرات » .

هنا تبرز أمام الباحث أسئلة من الأهمية بمكان عظيم :

عند أية نقطة يتوقف الإنسان عن إجراء التجارب والسعى لتغيير الحقيقة ؟

متى يغدو الإنسان راضياً عن المعرفة التى استحوز عليها ويعتقد بأنها تكفى احتياجاته الحاضرة ؟

متى يقتنع الانسان بأن هذه هى الحقيقة وأن هذا هو الصواب ؟

يؤمن ماوتسى تونج بعدم وجود نهاية لتجاربه ومحاولاته لكشف الحقيقة . وفى هذا يقول : « لن تنتهى عملية التغيير فى العالم الموضوعى ، ولن ينقضى سعى الإنسان للحصول على المعرفة عن طريق التجربة . على أن الزعيم الصينى يرى فى كل حالة ذاتية ، حداً موضوعياً لتعلم « الحقيقة » للوصول إلى قوانين موضوعية مؤكدة يستحيل بعدها إجراء تجارب إضافية أو يتبين عدم جدوى إجرائها . ويعرض ماوتسى تونج هذا العنصر البالغ الأهمية من نظريته عن المعرفة على النسق التالى :

« إذا رغب إنسان فى أن يُقيّض لعمله التوفيق – بمعنى إنجازه النتائج المنشودة – فيجب أن يجعل أفكاره – لا أفعاله – تتطابق مع قوانين العالم الموضوعى المحيط به . فإذا لم يتم هذا التطابق؛ كان الفشل نصيب تجربته . ويتيح له فشله ، استخلاص دروس تدفعه إلى تغيير آرائه بما يطابق قوانين العالم الموضوعى ، وذلك يحيل فشله إلى نجاح وتوفيق . وهذا ما يعنيه المثل القائل : إن الخيبة هى أم النجاح ، والمثل القائل بأن سقوطاً فى حفرة يرفع من حصافتك . . . وفى كثير من الحالات ، يستلزم الحال معاودة الأخفاق مرات عديدة قبلما يتم تقويم المعرفة المعوجة ، وجعلها تتفق مع قوانين الطريقة الموضوعية . ومن ثم ؛ تتأتى إحالة الأشياء الذاتية (الداخلية) إلى أشياء موضوعية (خارجية) ؛ أعنى نجاح التجربة فى تحقيق النتائج المنشودة » .

وتطالعنا من ثنايا آراء ماوتسى تونج السالفة الذكر حقيقة لا تمارى ، مبناها أن القوانين الموضوعية تختلف لديه اختلافاً قاطعاً عما نجده عند الفلاسفة الروس : ويتبين هذا من ناحيتين رئيسيتين :

الأولى – يرى الزعيم الصينى أن القوانين الموضوعية هى العوامل الحاسمة النهائية لنجاح تجربة الإنسان أو فشلها . ففى حالات الفشل – بالذات – تتبدى هذه القوانين فى شكل يوحى إليه بعدم إجراء مزيد من التجارب الفاشلة . أو يوقف ما يجربه منها .

الثانية – يرى أن القوانين الموضوعية قوة قاهرة ، هى التى تتولى تحديد المصير تحديداً نهائياً . وفى هذا يتفق مع ماركس – إلى حد ما – ويتطابق رأيه تماما مع آراء الفلاسفة الصينيين القدامى . ولكن فلاسفة الروس المحدثين يرون أنه مهما يكن من أمر القوانين الموضوعية ، فهى تخضع لإرادة الإنسان ، وفى وسعه اقتحامها وتغييرها لتخدم البشرية .

وبعبارة أخرى : يؤمن ماوتسى تونج بأن التجربة لا تميط اللثام فحسب عن « الحقيقة المرتقبة » ، لكنها تكشف كذلك عن المعوج والخاطىء . ومن ثم تستلزم نظريته عن المعرفة : دفع التجربة والاختبار إلى أقصى الحدود ، لغاية حافة الخطأ والإخفاق الخطر . فان لم يُعلن النجاح عن نفسه فى حينه ، فلا مناص من بروز الفشل إلى العيان كحقيقة موضوعية تحظر إجراء مزيد من التجربة على طول هذا الممر الخاطىء ، كما لو كان تنفيذاً لقانون لا يتأتى انتهاك حرمته إطلاقاً .

أو بعبارة أوضح : يقر ماوتسى تونج أن الإنسان فى بحثه عن الحقيقة، عليه أن يندفع مهما دوما إلى الأمام حتى يصل إلى شفير حفرة ما . ولا مفر من أن تكشف هذه الحفرة عن نفسها بطريق أو بآخر :

فإما أن يقع الإنسان فيها، فينال من ذلك عبرة .

أو تتمثل النتيجة – كما يقول ماوتسى تونج – فى المثل الصينى المأثور « عند ما تعترض الطريق هاوية » فإنه (أى الطريق) ينحرف عنها « أو المثل الآخر » عند ما يبلغ شئ نهايته ، يدور حول نفسه . فاذا ما رأيت الحفرة فانك تتحول عنها ؛

بلوغ الحقيقة

ويتبين للباحث من استقراء آراء ماوتسى تونج ، ومن دراسة حياته العامة أن تجاربه هى التى صاغت نظريته عن المعرفة وكيفيتها ، ومن الناحية الأخرى ، يستهدى بنظريته فى جميع أفعاله .

فان ثمة نقطة بارزة للغاية فى حياة ماوتسى تونج هى سعيه الدائب لبلوغ الحقيقة . وقاده سعيه إلى ملاقاة عدد لا يحصى من التجارب ومواجهة ألوان عديدة من الفشل والنجاح . فمن قبيل المثال : تجاربه المتصلة بحركة الفلاحين فى هونان وبإعادة توجيه الحزب الشيوعى الصينى صوب الفلاحين ، وكذلك التجارب التى مر بها فى أساليب حرب العصابات ، والقواعد الشيوعية المحلية ... وغير ذلك الشئ الكثير . ولما تفتته تجاربه بانتصاره وتسلمه زمام حكم الصين ، فما تزال الصين تحت قيادته وفى ظل ارشاده ، تمر بالتجربة تلو التجربة سواء فى سياستها الداخلية أم سياستها الخارجية . وتتم جميع هذه التجارب بالطرافة وبروحها الخلاقة ، وببعدها عن التزمت المذهبى ، وباظهارها حيوية الزعيم الذاتية وعدم خشيته من الوقوع فى الخطأ لإيمانه – وفقاً للمنطق الصينى – بأن الخطأ وسيلة التوفيق والاصلاح .

ومهما يكن من أمر آراء معارضى ماوتسى تونج السياسيين فى سياسته وفلسفته ؛ فإن ثمة إجماعاً على أنه قد أضاف عناصر جديدة إلى المنطق الجدلى . على أن أعظم مآثره الفلسفية ؛ تتبلور –بلا جدال– فى صياغته الجديدة لقانون « وحدة الأضداد » . أو بكلمات أخرى « قانون عالمية المتناقضات » .

فؤاد محمد شبل

الفكر العلمى فى الصين

هذا كتاب طريف عن الفكر العلمى فى الصين . كتبه الباحث الأمريكى د . و . كووك عن « العلمية فى التفكير الصينى » فى الفترة ما بين عام ١٩٠٠ حتى ١٩٥٠

ويؤكد الملحق الأدبى للتايمز أهمية هذا الكتاب بقوله : « هذه دراسة تستحق الاهتمام عن الحركة الحماسية نحو العلم الحديث فى الحياة الثقافية الصينية فى غضون المائة عام الأخيرة » .

بيد أن المؤلف ركز على دراسة الخمسين سنة الأخيرة من القرن الحالى . واختار أبرز المؤلفين والعلماء الصينيين الذين يمثلون مختلف الاتجاهات .

ويستخدم المؤلف كلمة « علمية » ليشير إلى وجهة نظر كونية ترتكز على أفكار العلوم الطبيعية ارتكازاً كاملا ، وخاصة على علم الفيزياء . وعلى الرغم من أن المؤلف لا يوافق على تلك النظرة إلا أنه يعترف بأنها نظرة مفهومة فى حضارة أمامها شوط طويل لتقطعه حتى تلحق بركب الحضارة الغربية فى العلوم ، والتكنولوجيا .

وقد بدأ الاهتمام بالعلم فى الصين عن طريق الترجمة . وكان « بن فيو » من أبرز المترجمين العلميين فى هذا المقام . ثم أعقب ذلك إنشاء الجمعية العلمية الصينية عام ١٩١٤ التى أصدرت مجلة متخصصة هى « العلم » .

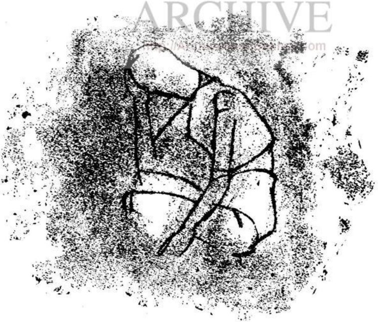
وهنا توافر المؤلف على دراسة ستة من أبرز العلماء الصينيين . ثم تطرق إلى الحديث عن المساجلات العلمية التى كان يحتدم حولها الخلاف والجدل فى الصين فى عشرينات وثلاثينات القرن العشرين .

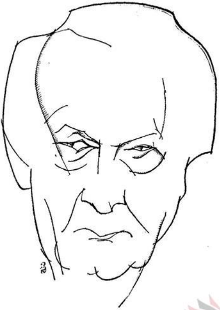
ومن أبرز هذه المساجلات : العلاقة بين العلم وفلسفة الحياة ، ثم المناقشة التى دارت حول التاريخ القديم . وأخيراً تلك المناقشة عن التاريخ وطبيعة المجتمع الصينى . ولقد استمرت هذه المناقشة الأخيرة حتى نشوب الحرب العالمية الثانية .

ويرى الملحق الأدبى للتايمز أن هذا كتاب مفيد لمن يريد أن يلم بقدر من الفكر الصينى .

كارل ياسبرز وأزمة العصر

دكـــتور محـــمد فتحي الشنيطي





فيلسوف اليوم و « أزمة العصر »

يعد « كارل ياسبرز » من أشد الفلاسفة المعاصرين تأثراً بالأحداث التاريخية ، وبخاصة أحداث الحرب العالمية الثانية وما أثير فى أعقابها – وإلى يومنا هذا – من قضايا أخلاقية وسياسية واجتماعية . ومن ثم فتحليله لأزمة العصر يرتبط أوثق ارتباط بحاضر عاشه وبلا محنة :

ففيلسوف اليوم يواجه خضما متلاطما حافلا بالجرائم والمآسى ، وهو لا يواجهه كمن يستعرض قطار الأحداث من ظاهرها حريصاً على رد المسببات إلى أسبابها ، بل ينظر إليه نظرة نابعة من باطن تركز فيه مجموعة من القيم الأصيلة المشبعة من إيمان فلسفى عميق . ومثل هذا التأمل الفلسفى قادر بذلك على أن يحمل على كتفيه عبء الحياة بأسرها .

ومن هنا استنكار « ياسبرز » لما يتبدى عند كثير من المفكرين المعاصرين من « تخاذل عقلى » ينكص بهم عن التصدى فى شجاعة لأزمة العصر ،

● إن ياسبرز يفلسف التاريخ باحثاً بالتأمل عن وحدته ، غير عابىء بالتفاصيل والجزئيات ، فحسبه أن ينفذ إلى المغزى العام الذى يستهدف الإنسانية كلها .

● بهذه النظرة العميقة وحدها يمكننا أن نشهد مطلع تاريخ عالمى جديد ، لايكون فيه مصير بلد من البلاد هو المحور ، وإنما مصير الجنس البشرى بأسره .

● وسيأفل نجم الحرب لا محالة حين تعلو كلمة الحق ، إذ لا تملك أية دولة زمام السيادة المطلقة فى العالم ، فهذه السيادة تنتمى للانسانية قاطبة .

وبخاصة كلما زادت حدتها واشتد توترها .
وليس من شك فى أن للمحنة التى اعتصرت وطنه ألمانيا – وما برح أبناء هذه البلاد يعاونونها إلى اليوم – دخلاً كبيراً فى عناية فيلسوفنا بمواجهة أزمة العصر مواجهة صريحة بالتأمل الفلسفى الخالص .

وقد هاله قسوة الذنب الذى شدد من أجله النكير على أبناء وطنه ، وروعه فقدان الملايين من الشباب الذين أوردهم « انفعال أعمى محموم » موارد التهلكة .

وارتبطت تأملات « ياسبرز » بعد ذلك بالبحث عن الحقيقة فى الحاضر ، وهى حقيقة قد تكوى كىّ اللظى ، ولكنها ينبغى أن تواجه بصراحة الفكر . ومن ثم فهما يكنْ هَوْل الذنوب التى يقترفها شعب من الشعوب ، فهى – فى رأيه – تنجم عن الظروف المحيطة به ، التى يمكن لمثيلها أن تجعل شعوباً أخرى أشد جرماً . فالمشكلة لا تكمن فى جبلّة شعب ما ، بل فى افتقاد إنسان العصر للنظرة التاريخية العميقة التى تجعله فى تواصل دائم مع أخوته من بنى البشر على اختلاف أوطانهم وأديانهم وألوانهم .

بهذه النظرة العميقة وحدها يمكننا أن نشهد مطلع تاريخ عالمى جديد ، لا يكون فيه مصير بلد من البلاد هو المحور ، وإنما مصير الجنس البشرى بأسره .

وعلى فيلسوف اليوم أن ينهض بدوره فى التحليل والمناقشة ، وأن تنصب تأملاته على الإنسان والانسانية .

وفى مواجهة « أزمة العصر » لا يفوت « ياسبرز » أن يحذر الناس من الانسياق – فى لهفتهم على التماس الحلول – وراء الماركسية ، والتحليل النفسى ، ونظرية السلالات البشرية . فكل من هذه النظريات الثلاث يسهم فى تشويه الطبيعة الحقيقية للإنسان . وهى وراء قناع الالتزام بأصول البحث العلمى تخون الحقيقة والإنسان معاً .
وليس معنى هذا أن « ياسبرز » يبخس من قدر العقل ، بل إن فلسفته كلها تعتزّ بالعقل . وإنما النظرة العقلية الخالصة تحدو بنا ألا نحبس أنفسنا بين جدران خطط محكمة ، بل أن ننطلق بمعرفتنا إلى أبعد الآفاق . فالتفكير فى أزمة عصرنا يستلزم النظرة العقلية الشفافة التى تتأبى على اليقينيات الآسنة .

الحياة الإنسانية صراع بين الحب والكره الخير والشر

ولو تعمقنا الحياة الإنسانية على ضوء ما تقدم لبدا لنا أنها تفصح عن ذاتها فى أعمال فذّة تنبثق من الحب ، وتتجلّى فى معركة كبرى من أجل قضايا نبيلة ، يخوض الإنسان ميادينها مخلصاً للفكر معتزاً بالكرامة ، فيكتسب نشاطه طابعاً سرمدياً .

والإنسان بفعاليته وإيجابيته ، حيث ترتبط اهتماماته بتحقيق غايات مجيدة للجماعة الانسانية ، يحس فى الأعماق بحريته .

ويقف الإنسان دائماً عند نقطة الالتقاء بين سياقين : السياق الأخلاقى المتمثل فى علاقة الخير بالشر ، فيكبح جماح أهوائه وشهواته بإرادة صارمة تستمد بأسها من القوانين الأخلاقية ، والسياق الميتافيزيقى المتمثل فى علاقة الحب بالكره ، الأول علامة الوجود والثانى دلالة العدم . فينمو الحب ويترعرع فى الارتباط بالمتعالى (الله جل جلاله) وينعكس فى الجدّية والإيجابية والبناء . بينما الكره يحرك نوازع السلبية والهدم ويُفضى إلى العدمية من ثنايا ما ينجم عنه من



كوارث تُلِمُّ ببنى البشر :

ويلوح أن الإنسان قاصر عن أن يكون خيراً بحتاً أو حباً خالصاً . ومن هنا ضرورة الصراع الذى يجعل حياته تجيش بالحركة وتبرز بفضله أجلُّ المواقف وأجمل الأفكار .

وثمة عروة وثقى بين الحب والواجب ، إن الحب يضمن السلامة الأخلاقيــة للسلوك . ولنذكر فى هذا قول « أوغسطين » : « حب وافعل بعد ذلك ما تشاء » . فبتعمق الحب ونشره نؤدى الواجب وننهض بالتزاماتنا نحو أنفسنا ونحو الجماعة الإنسانية .

الإنسان حرية وتعال

إزاء واقعه التجريبى

وظاهرية العــالم

فإذا ما تساءلنا بعد ذلك عن ماهية الإنســـان كانت الإجابة حاضره : فعلم وظائف الأعضاء يزودنا بالمعرفة عن بدنه ، وعلم النفس عن نشاطه النفسانى ، وعلم الاجتماع عن علاقاته الاجتماعية . والإنسان نتاج التاريخ نتوخى معرفته من خلال المعانى التى جعلها الناس لأفعالهم وخواطرهم وبثُّوها فى أحــلامهم وخرطوها فى منازعاتهم . والعلوم الإنسانية تزودنا على ذلك بمعرفة حَوْل الإنسان ، بَيْدَ أن الإنسان يظلُّ رغم هذا رابضاً أمامنا « كَوْناً أصغر » مليئاً بالأسرار .

« إن الإنسان — من حيث هو واقع تجريبى فى العالم — فهو موضوع يمكن للمرء أن يعرفه . ومن هنا نجد — على سبيل المثال — النظريات السلالية تقيم خصائصه النوعية المختلفة ، ويدرس علم التحليل النفسى ما تحت الشعور فى نشاطه ، وترى الماركسية فيه كائناً حيًّا يظفر عمله المنتج بالسيطرة على الطبيعة والواقع الاجتماعى . وجميع هذه الطرق التى تسلكها المعرفة تمكِّن من امتلاك شيء من الإنسان — شيءٌ من واقعه — ولكنها لا تملكه أبداً فى مجموعه . ولما كانت هــذه النظريات العامية من هذا الضرب تسعى لمعرفة مطلقة بالإنســـان كله — وهــذا ما يحدث لها كلها — فإنها تفتقد الإنســـان الحقيقى .

ومن يثق فيها يكاد يرى منطفئاً فيه جذوة الوعى بالإنسان ، وأخيراً الوعى الإنسانى ، الوعى بالحالة الانسانية التى هى الحرية والارتباط بالله . »

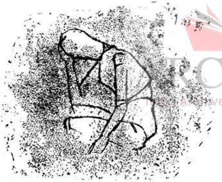
ويحرص « ياسبرز » على تنبيهنا إلى ضرورة تتبُّع خطوات التقدم فى العلوم الإنسانية ، حيث يكون النفع منها عظيماً حين يتم تطوُّرها على ضوء النقد العلمى . ثمتئذ نكتشف ما نعرفه ، ونرى إلى أى حدٍّ تبدو هذه المعرفة ضئيلة حين تقارن

بجملة ما هو ممكن ، وحين نسجل بوضوح أن الحالة الإنسانية الحقيقية ما برحت مستعصية على هذا النسق من الدراسات .

إننا نتناول الإنسان من زاويتين : زاوية البحث العلمى ، ثم زاوية الحرية . فى الأولى يكون الإنسان — كما بيّنا — موضوعاً خاضعاً للمنهج العلمى ، ويكون فى الثانية واقعاً يتأبى على هذا المنهج ويُفْلِتُ من مقاييسه . فنكون على وعى بحريتنا حين نتخذ القرارات إزاء المواقف التى تواجهنا ، ناهضين بمسئوليتنا .

وما دمنا على ثقة بكوننا أحراراً ، فلنخطُ خطوة فى تثبّت إلى أمام ، عسانا أن نملك فى قبضتنـــا ما نكون : إن الإنسان هو الكائن المرتبط بالمتعالى : فكل منا يستطيع أن يفكر فى ذاته على أنه كان ممكن ألاّ يكون ، وكلٌّ منا يعلم أنه لا يخضع خضوعاً آليا لقانون طبيعى . إننا ننمّى فى عمق ارتباطنا بالله ، ويكفل لنا هذا الوعى شفافية تأتى حين لا نؤكد ذواتنا ككائنات حية . فحياة الإنسان لا تنساب كما تنساب حياة السائمة ، تتكرر بمقتضى قوانين طبيعية ، من ثنايا تتابع الأجيال . بل الحرية هى التى تهيّئ له الفرص لاستخدام حياته كخامة يشكّلها فى ظل إرشاد مستوحى من مجموعة القيم النابعة من الله . ومن ثم لا يرضى الإنسان عن ذاته بذاته ، بل هو بالضرورة فى حاجة إلى حكم الآخرين عليه من خلال التواصل ، والتواصل هو مشاركة الفكر والوجدان ، ففى هذه المشاركة يدير كل منا المعركة بحب أخوى يكنه لخصمه . فى هذه المشاركة تواجه حرية حرية أخرى وتتعارضان بغض النظر عما هنالك من وحدة تجمعهما . فليس هنالك شخص ينزل نفسه منزلة القاضى المطلق ، إذ ثمة علاقة روحانية بالمتعالى هى علاقة « فوق المحسوس » بينما نعيش نحن فى إطار « المحسوس » ؛ وتتحقق هذه العلاقة عن طريق التواصل بين الناس المبنى على الحب .

وبعد ما تساءلنا ما هو الإنسان ، ينبغى لنا أن نتساءل الآن ما هو العالم الذى يواجهه ؟ فى الإجابة على هذا يرى « ياسبرز » أن الطابع الأساسى للعالم هو الظاهريات ، فلا تعدو التمثلات الكلية للعالم أن تكون تصورات نسبية ، فكوننا نعرف هو كوننا نفسّر ما هو أمامنا ، ويترتب على ذلك أن جميع الموضوعات لا تخرج عن كونها ظواهر : فحين نعرف الموجود فهو ليس ألبتة الموجود بالذات . وقد وفق « كانط » حين خلع هذه الظاهرية على واقعنا التجريبى . ولا بد إلى جانب هذه الظاهرية أن يكون لنا فعل متعال ، يتيقظ به الوعى ، وينجم عنه ضوء باهر يشع فى خلوة التأمل الفلسفى ، وهى خلوة روحية . وبدون هذا الضوء يظل العالم فاغراً فاه ممزّقاً فى مناظر جزئية مادمنا لا نستطيع أن نرده إلى مبدأ واحد .



والإنسان — رضى أم لم يرض ، عن وعى أو عن غير وعى ، بالصدفة والهوى أو بالتصميم والمثابرة — لا يملك أن يمنع نفسه من تشييد شىء فى المطلق . وفى التاريخ شخصيات تخطّت العالم ، زُهّاداً ورُهباناً تركوا عالم الدنيا ليمارسوا التأمل سعياً نحو المطلق ، وبفضل هذا التأمل يخبو الزمان وتتجلى السرمدية . ولكننا ما دمنا مشبوكين بجزئيات الحياة ، فكثيراً ما نستسلم للإغراء ويلوح لنا العالم متناغماً تناغماً سعيداً . ولكن ثمتئذ ينزاح النقاب عن تجربة الشقاء فى عُتُوّها ، ويكشف اليأس عن

نيابه ، ويتبدّى العدم متحدياً فى ضراوة هذا التناغم صارخاً صرخته المدوّية : بأن الحياة عبث .

فى حياتنا التقاء للسرمدية مع الزمانيــة

فلو شئنا أن نبحث عن الحقيقة فينبغى أن نكسر شوكة البـاطل فى تصورين متقابلين ، أحـدهما مسرف فى التشاؤم لا يرى فى العالم إلا تهتُّكاً وعدما ، والآخر مُغْرق فى التفاؤل يرى فيه تناغماً سعيداً . التصوران معـاً وهمان كبيران ، وواجبنا كبشر أن نرفض هذا الخيار بين أمرين لا ثالث لهما : إمّا تناغم سعيد وإما عدم . فالنشاط الإنسانى يتحدّد بالالتحام بصميم الواقع فى أحداثه وتفاصيله وقضاياه . وبالاندماج فى التيار الزمانى ندير المعركة بين الوجود والعدم ، بين الخير والشر ، بين الحب والكره ، فنذوق من خلال هذه المعركة طعم الحياة ، وسبيلنا إلى ذلك :

١ – أن نؤمن بالمتعالى .
٢ – أن نجعل الانسان حاضراً دائماً أبداً فى التاريخ.

وفى حياتنا ، من ثم ، التقاء للسرمدية مع الزمانية . بيد أن هذه السرمدية لا تتجلى لنا تجلياً مباشراً ، فليس ثم معرفة مباشرة بالله ، وليس من مباشر إلا الإيمان – الإيمان بوجود الله ، وبأن الإنسان ناقص وفان ، وبأننا نعيش فى ظل هداية المتعالى – وكلما كانت مبادىء الإيمان عامة بنسبة أكبر ، كانت تاريخية بنسبة أقل ، فهى لا تأتى إلا فى التجريد الخالص . إلاّ أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش بالمجردات فقط ، فهو مرتبط على الدوام بالواقع المحسوس ، ولذلك لا تكون هذه المجردات إلا خيطاً مرشداً تجتمع فيه الذكرى مع الأمل . وهى تمكّن الإنسان من تطهير ذات نفسه حين يخلو للتأمل ؛ وتخلّصه من القيود الزمانية التى يرسُف فيها ، ومن ضيق الأفق الذى يكاد يخنقـه فى الخرافة . وهى إذ تتيح له أن يهتدى بهَدْى المتعالى تمكّنه من أن يتجاوب بعمق مع الحاضر .

إن الإنسان يتفانى فى الله دون تحفظ . وهو يتفانى فى شئ فى العالم إلى حدّ التضحية بحياته إذا ربط هذا الشئ بالله ، وأعتقد أن الله يريد ذلك . ولكن هذه التضحية ينبغى أن تُضْبَط حتى لا يتفانى الإنسان تفانياً أعمى ، إذ ربما كان يخدم فى ذلك الشيطان .

إن الإنسان إذا انتمى إلى قضية نبيلة فى هذا العالم ، فان فى هذا الانتماء يكمن معنى فنائه فى الله وبهذا الانتماء تتحقق حريته ، فهو إذ يختار هذه المهمة العظمى يؤكد ذاته حين يتفانى فى أدائها . ويجيش نشاط الانسان فى حنانه الذى يضفيه على أسرته ، وفى إخلاصه فى خدمة وطنه ، وإعلاء شأن مهنته . ويفلت هذا النشاط به من الإحساس باليأس أمام العدم : فالإنسان فى نشاطه فى الزمان من أجل الخير والسعادة للمجموع يحقق معنى السرمدية .

التحليل الفلسفى للتاريخ

إن التاريخ يحمل إلينا القيم التى تؤسس حياتنا ، ويزودنا بالمعايير التى نلوذ بها فى حاضرنا ، وهو الذى ينير لنا السبيل لكشف أعلى إمكانيات يستطيعها الإنسان ، وأعظم إبداعات تتمخض عن نشاطه الزاهر بالحياة . الخلاصة أننا نفهم تجربتنا الراهنة بعمق بفضل التاريخ ، كما تعين تجربة زماننا على بث الحياة فى قطار الأحداث الذى نستعرضه من ثنايا التاريخ .

وقد يتراءى تاريخ العالم فوضى من الأحداث التافهة ، حيث يكون الخلط واللبس وكأنما كل شيء غارق فى طوفان ، وحيث تنتقل كتل البشر من شقاء إلى شقاء ، بينما تومض السعادة ومضات قصارا لا تلبث أن تخبو ، كما يتجنب التيار جزراً متفرقة للحظات قبل أن يطويها اليم .

وبالمعرفة نتمكن من الربط بين الأحداث بروابط علّية ، وبالتأمل يتجلى لنا وراء هذه السلاسل من العلل نظرات عامة شاملة تومئ إلى نفحة روحية تنساب عبر الأجيال . ولولا هذه النفحة الروحية لانعدم كل معنى للتاريخ ، فالاقتصار فى فهمه على استنباط مجموعة من العلاقات العلّية يجعل الإنسان حلقة من حلقات مترابطة فى سلسلة واحدة شأنه شأن أية ظاهرة من ظواهر الطبيعة .



إن « ياسبرز » يفلسف التاريخ باحثاً بالتأمل عن وحدته ، غير عابىء بالتفاصيل والجزئيات ، فحسبه أن ينفذ الى المغزى العام الذى يستهدف الانسانية كلها .

لقد عاش أناس على الأرض لمئات الألوف من السنين وليس لدينا تتابع تاريخى لحياتهم مؤسس على وثائق إلا منذ خمسة آلاف سنة أو ستة آلاف فقط . ولئن كانت هنالك حضارات قديمة رفيعة الشأن فى مصر وفى أرض دجلة والفرات وفى الهند ، تشكلت بين سنة ٣٠٠٠,٥٠٠٠ ق . م وبعد ذلك بقليل فى الصين ، فانها لا تعدو أن تكون جزراً صغيرة من النور فى محيط واسع من البشرية كان يغطى هذا الكوكب الأرضى . أما حول سنة ٥٠٠ ق . م فى الفترة التى تمتد من سنة ٨٠٠ إلى ٢٠٠ ق . م ، فقد أرسيت بحق الأسس الفكرية للإنسانية ، وهى الأسس التى ما برحنا نستلهمها إلى أيامنا . ويلاحظ « ياسبرز » أن هذا قد حدث فى آن واحد وعلى نحو مستقل فى الصين والهند وفارس وفلسطين واليونان، تلكم هى بحق « الفترة المحورية » فى التاريخ .

فى تلك « الفترة المحورية » ظهر أعلام أفذاذ : « كونفوشيوس » فى الصين ، و« بوذا » فى الهند ، و« زرادشت » فى فارس ، وفى اليونان «هوميروس» ثم الفلاسفة ، « بارمنيدس » و « هرقليطس » و« أفلاطون » وتحددت شخصية الإنسان كمفكر وأثيرت أسئلة جوهرية ، وتبلورت المثل والأهداف . وأديرت المناقشات وبرزت المتناقضات ، ونضج بفضل ذلك كله مقولات فكرية أساسية ؛ وتجلت روعة الفلسفة ووقف المفكر العبقرى وحده وجهاً لوجه أمام العالم . ثم ظهرت بعد ذلك الأديان العظمى التى تشد أزر حياتنا .

ولا يرى « ياسبرز » فى « الفترة المحورية » تطوراً صاعداً على الدوام ، فقد كان فيها الهدم إلى جانب البناء .

التقدم العلمى التكتيكى والتمزق الفكرى

وأعظم ما حدث بعد ذلك استهلال عصر العلم بانتهاء العصر الوسيط . وقد تشكلت النهضة العلمية فى صورة واضحة فى القرن ١٧ وانصقلت فى نهاية القرن ١٨ ، وانطلقت فى النصف الثانى من القرن العشرين ، متخذة فى أيامنا هذه سرعة مذهلة .

بيد أننا رغم هذا الارتقاء العلمى والتقدم التكنيكى نعيش « أزمة العصر » فى تمزق فكرى مروع حيث تنهال الكوارث على الشعوب من كل جانب ، وذلك رغم ما حققته وسائل الاتصال من ارتباط برق بين المفاهيم والأحداث ، بحيث

إن التاريخ الذى جرت أحداثه حتى أيامنا ، لو قارناه بما نعيش فيه اليوم لما كان إلا مجموعة من السجلات المحلية .

فما ندعوه « تاريخاً » قد انتهى عهده بالمعنى الذى كنا نختصه به . فقد مضت خمسة آلاف سنة بين مئات الآلاف من السنين فيما قبل التاريخ ، انتشر خلالها الإنسان على الكوكب الأرضى ، وبين البداية الراهنة للتاريخ بالمعنى الحقيقى ، ولو قورنت هذه الآلاف بالآلاف التى سبقتها وبالإمكانيات التى يتمخض عنها المستقبل ، لم تعد كونها فترة زمنية ضئيلة .

إن ما ندعوه التاريخ يتخذ اليوم معنى جديداً : فهو مجهود الناس لكى يلتقوا ويتحدوا ، بغية العمل معاً فى التاريخ العالمى ، لكى يظفروا فى الميدان الفكرى وفى المجال التكتيكى بما تستلزمه رحلة الحياة من عدة وعتاد . إننا لو نظرنا إلى حياتنا اليوم فى ظل ما نعانيــه من تمزق فكرى لبدت لنا مغلفة بالحزن والكآبة مكتنفة باليأس . ولكنا لو نظرنا إلى الماضى وتطلعنا إلى المستقبل وتزودنا من ثنايا حاضرنا برؤية شاملة للتاريخ العلمى ، للاح لنا أمل يمكننا أن نقترب منه حثيثاً معتقدين فى انطلاقة مستقبلة وذلك بتكتيل الجهود المبذولة بحثاً عن أصلح المعايير لظروف الإنسان .

ترياق « أزمة العصر » فى وحدة الإنسانية

ويحمل « ياسبرز » حملة عنيفة على أولئك الذين يعتقدون فى أن التاريخ يمضى لا محالة نحو هدف محقق ويضعون لذلك الخطط التعجيل بتحقيق هذا الهدف الحتمى : فمثل هذه الخطط المؤسسة

على معرفة محيطة بالتاريخ فى سلسلة من العلل ، تغرق الناس فى الكوارث ، شأنها شان الخطط الطوبائية التى يرسمها فى أذهانهم أناس منعزلون عن الجماعات . إن كل ادعاء بأن معنى التاريخ يتمثل فى السعى لتحقيق أرضى لسعادة متحددة ؛ لهو ادعاء باطل ، بل إن التاريخ يفصح على العكس من ذلك ، عن هزات متواصلة ، لايتحقق حولها إلا قدر هزيل من النجاح .

إن « ياسبرز » يدير دفة الموقف ، متعالياً على الأرض متطلعاً إلى السماء . فهو يرى أننا ينبغى أن نيمم وجوهنا نحو الله ونتساءل : ماذا عسى أن ينتظره جل شأنه من الناس ؟ . إلا أن التاريخ هو المكان الذى يتجلى فيه ما يكونه الإنسان ، وما يمكن أن يكونه ، وما يصبو إليه ، وما هو قادر عليه . وفوق هذا كله ، وأهم من هذا كله أن التاريخ هو المكان الذى يتجلى فيه وجود الألوهية . فالله يتجلى فى الإنسان حين يرتبط بأخوته فى الإنسانية . أما ربط حياة الإنسان بتحقيق قدر من السعادة المحدودة فهذا هدف هش ، وأما إذا كانت غاية الإنسان العمق الذى يتمثل فى الإيمان بالله ، فهذا هو الهدف الصلد الذى يحقق له السعادة صافية نقية .

وبتطبيق هذه النظرة من الإنسان على التاريخ ، نرى أن أعمق هــدف للتاريخ هو : وحدة الانسانية . فتحقيق هذه الوحدة هو الذى يجعل أعلى إمكانيات الإنسان طوع بنانه . ولا يستطاع تحقيق هذه الوحدة بتعميم عقلى مؤسس على العلم . فالعلم يتيح فى الواقع اتفاق الناس على خطة الفهم ، لا على خطة الوجود . والوحدة لا تكتسب إلا إذا نبعت من أعماق المفاهيم التاريخية . وهى تحضر فى التواصل الذى يتم بين كائنات تختلف من حيث التاريخ ، ويتصل الحوار بينهما ولا ينتهى إلى نتيجة ، وبقدر ما يعلو الحوار يغدو معركة خالصة يديرها الحب .

ولكى يهيأ لهذه العلاقة الطقس الإنســانى الملائم لا بد من اختفاء العنف . ويمكن للإنسان أن يتخيل إنسانية تتحد من أجل انتصارها ، أى من أجل الوصول إلى سياق تضمن فيه الشروط المادية للحياة . ذلكم هدف يكرس له كثير من الناس جهودهم . وإننا حين نتخذ كهدف هذه الوحدة ، لا نزعم تحديد عقيدة واحدة لجميع الشعوب ، تفرض سلطانها على الكل ، وبالعنف .

إن شرط هذه الوحدة إقامة صورة لحياة معقولة للجميع ، تعطى الكل أعظم فرص الحرية ، صورة تستند إلى إعلاء حقوق الإنسان ، بالقضاء على العنصرية والاستعمار :

وسيأفل نجم الحرب لا محالة حين تعلو كلمة الحق ، إذ لا تملك أية دولة زمام السيادة المطلقة فى العالم ، فهذه السيادة تنتمى للانسانية قاطبة وحدها دون غيرها .

ولكن حتى لو كانت الإنسانية تبغى التواصل وتنبذ العنف وتؤثر إعلاء كلمة الحق ونشر لواء العدالة ، فليس ينبغى أن ننحرف فى موجة التفاؤل أو ننساق مع التشاؤم كما ألمعنا إلى ذلك من قبل . فواجبنا أن نقتحم المعركة بفضل ما بين جوانحنا من إيمان وضحنا أركانه ، وأن نتعالى على أن تكون حياتنا منسابة كتعاقب للحظات تخضع للأحداث والصدف ، وتقع فى خضم الفوضى . إن كلاً منّا مرهونٌ بواقع مكان وزمان معينين ، ولكنّا بالتأمل الفلسفى النابع من الإيمان ، لا نرضخ لمصائب العصر ولا نؤوّله التاريخ ، فليس التاريخ هو القضاء الأعلى . وليس اليأس حجة يواجه بها الإنسان الحقيقة المؤسّسة على التعالى . إننا نتمثل التاريخ لا لكى نتعبّد فى محرابه ، بل لكى نمضى من ثناياه ونلقى بمرسانا فى السرمدية ، نذير على الدوام معركة الحياة فى ود وحب ، ودون تردُّد أو وَجَل :

محمد فتحى الشنيطى

معنى الفكرة الأوروبيّة

تحفل الصحافة الأوروبية هذه الأيام بالحديث عن : المجتمع الأوروبى ، والوحدة الأوروبية ، والتخلص من السيطرة الأمريكية . ولقد « انفجر » الحديث حول هذه الأفكار بعد تصريح الجنرال ديجول بانسحاب فرنسا من حلف الأطلنطى.

والواقع أن الحديث عن الوحدة الأوروبية ليس حديثاً جديداً .. إذ أنها فكرة لها تاريخ قديم . ولقد سرد لنا هذا التاريخ اللورد جلادوين كمؤلف أحدث كتاب صدر عن « الفكرة الأوروبية » .

والغريب أن المؤلف يعترف : صراحة ، بأنه لم يكن من المؤمنين بفكرة المجتمع الأوروبى ، بيد أن تجربته فى فرنسا ، حيث كان يعمل بها سفيراً لبريطانيا هى التى حولته إلى الإيمان بهذه الفكرة .

وهنا يبادر الملحق الأدبى لمجلة التايمز إلى القول بأن « تقلد الجنرال ديجول للسلطة الفرنسية عام ١٩٥٨ كان سبباً فى جعل جلادوين أوروبى طيب » .

ولقد حاول جلادوين فى كتابه تعميق معنى الفكرة الأوروبية بأن قدم لنا دراسة عن تاريخ أوروبا طوال الألفى سنة الماضية ، مع الاشارة بصفة خاصة إلى تاريخ شارلمان . ثم يتابع الكاتب تطور التاريخ الأوروبى المعاصر وخاصة منذ عقد اتفاقية حلف شمال الأطلنطى .

ويرى الكاتب أن الدافع الحقيقى الذى يكمن وراء فكرة المجتمع الأوروبى هو الخوف . فأيا كان نبل الحجج الفلسفية التى تعضد توحيد أوروبا إلا أن الدافع العملى الذى يستتر وراءها هو الخوف . خوف الأوروبيين من المانيا وخوفهم من روسيا . أما البريطانيون فيخشون ألا ينضموا إلى المجتمع الأوروبى.

وهنا يقول الكاتب فى ختام دراسته :

إن مصير التجربة الأوروبية إنما يتوقف على حدوث تغير جوهرى فى كل من فرنسا وبريطانيا ! !



من سمات النضج العقلي

دكتورة منيره حلمى

● المراهق ليس كله استمراراً للطفل ، وإنما هومولود جديد بمعنى من المعانى ، مو لود جديد يواجه مراحل نمو جديدة ، تتطلب كل مرحلة منها عمليات تكوينية تختلف عن العمليات التكوينية فى الطفولة .

● ليس النضج العقلى تغيراً كياً يضيف جديداً إلى حصيلة معلومات الشخص أثناء الانتقال من الطفولة إلى الرشد ، وإنما هو نمو فى الكفاية العقلية ، وتغير كيفى يشمل كثيراً من مناشط العقل ومجالات التفكير .

الطفولة والمراهقة

اتجه كثير من بحوث علم النفس المعاصر إلى دراسة النمو النفسى للفـــرد . ولعل أبرز مايميز هذه البحوث هو تركيزها على دراسة النمو النفسى للمراهق والشاب ، بعـــد أن أغفلت هذه الدراسة فترة طويلة واكتفت بدراسة الطفل ، على أساس أن بذور الحياة كلها — سوية وغير سوية — تكمن فى الطفولة ، ويكفينا أن نعنى بتربية الطفل فى المرحلة المبكرة من حياته حتى نضمن بعد ذلك مراهقاً سليم النفس ، وشاباً كامل التكوين . لكن ظواهر كثيرة بدأ يتبينها علماء النفس فى المراهقين أدت بهم إلى الاهتمام بهذه الفترة من الحياة ، وإلى دراستها دراسة مستقلة عن الطفولة إلى حد ما .

فالمراهق ليس كله استمراراً للطفل ، وإنما هومولود

جديد بمعنى من المعانى ، مولود جديد يواجه مراحل نمو جديدة . تتطلب كل مرحلة منها عمليات تكوينية تختلف عن العمليات التكوينية فى الطفولة ، كما تتطلب مجهوداً تربوياً من الأشخاص المحيطين بالمراهق ، وأن يكون هذا المجهود منصباً على مساعدة المراهق فى اجتياز هذه العمليات التكوينية بنجاح ، والوصول إلى النضج النفسى الذى يجب أن يتسم به كل شخص راشد سليم النفس ، متوافق الشخصية .

وهنا بدأت بحوث أخرى تدرس النضج النفسى ، وتتساءل ما هى معالم هذا النضج وسماته ؟ ما هو هذا التكوين الكامل الذى تسعى إليه الشخصية منذ ميلادها ، وفى انتقالها من مرحلة إلى المرحلة التى تليها ؟ ألا ينبغى لنا أن ندرس دراسة جيدة هذا التكوين الناضج ، وأن نحدد سماته حتى يتضح أمامنا الهدف الذى نسعى إليه منذ البداية ؟ وإذا كانت فترة المراهقة والشباب المبكر هى الفترة التى يتم بانتهائها هذا النضج ، والتى تنقل الشخص من الطفولة إلى الرشد ، ألا ينبغى أن تكون هذه الفترة مليئة بالتخطيط المنظم الدقيق ، التخطيط الذى يجعل المراهق يسير إلى الأمام وتقربه كل خطوة يخطوها من بلوغ هذا النضج النفسى ؟ ألا ينبغى أن تكون فترة الانتقال هذه مرسومة رسماً واضحاً أمام المسئولين عن حياة المراهق ، بل وأمام المراهق نفسه إلى حد ما ، حتى يكون فاهماً لما يدور حوله ، متقبلا لكل ما يوجه إليه من إرشادات ؟ .

مجالات النضج النفسى

لكى يصبح المراهق شاباً راشداً ، يستمتع بالصحة النفسية ، وبالتوافق النفسى فى كل مجالات حياته ، لابد أن يتحقق له النضج فى مجالات نفسية ثلاثة :

لا بد أن يتحقق له النضج الوجدانى ، بمعنى أن يسيطر على مشاعره وانفعالاته ويتحكم فيها ، وأن ينظمها تنظيما يحقق له الاستقرار كما يحقق له الإنتاج والإثمار . وهذا النضج لا يتحقق للمراهق بمجرد النمو ، وإنما هو يتحقق له بالتعليم وبالتوجيه من الكبار الناضجين .

ولا بد كذلك أن يتحقق له النضج الاجتماعى ، بمعنى أن يطور فكرته عن نفسه ، ويحددها تحديداً جديداً بناء على هذه الفكرة الجديدة التى كونها ، ومن ضوء علاقاته بالبيئة البشرية والمادية المحيطة به ، تلك العلاقات التى أصبحت تقوم على المساواة مع الكبار ، وعلى الاستقلال الذاتى ، مادياً ومعنوياً .

ثم لابد أن يتحق له النضج العقلى ، بمعنى أن يصبح تفكيره مبنيا على الحقائق والضروريات ، يفكر فى ضوئها ، ويترجم هذا التفكير بلغتها ، بعد أن كان يفكر فى ضوء الأمانى والخيالات ، وينقل تفكيره إلى الواقع بلغة هذه الأمانى والخيالات . فيخطئ كثيراً ، ويصيب قليلا فى طفولته ومراهقته . لكن الأخطاء فى هاتين المرحلتين لم تكن تحسب عليه وحده ، بل قلما كانت تعد أخطاء إذا نشأت فى فترة النمو والتكوين.

وبلوغ النضج العقلى ، شأنه شأن بلوغ النضج الوجدانى والنضج الاجتماعى ، لا يتحقق للفرد بمجرد النمو ودون معونة الغير ، وإنما يكون الفرد دائماً فى حاجة لمعونة كل المحيطين به ، سواء كانوا مربين مسئولين ، أو جماعة خاصة تحيط به ، وسواء كانوا فى المدارس والجامعات ، أو كانوا فى أجهزة الإعلام . إنه فى حاجة إلى معونة تتعاون فيها كل الهيئات المحيطة به فى هذه الفترة الخطيرة من حياته .

هذا النضج العقلى هو ما نركز مقالنا هذا على دراسته ، فنشرح بعض سماته ومعالمه ، ونشير إلى ما يحقق هذه السمات وتلك المعالم . لكننا قبل أن نبدأ فى عرض هذه السمات ، نود أن ننبه إلى أن مجالات النضج الثلاثة التى ذكرناها إن هى إلا وحدة متداخلة متكاملة ، ومستحيل أن يتحقق النضج فى مجال واحد منها دون أن يتحقق فى المجالين الآخرين . وسوف نجد أن بعض السمات اللازمة للنضج العقلى ، لابد أن تلازمها سمات للنضج الوجدانى ، وإلا استحال تحققها .

سمات النضج العقلى

ليس النضج العقلى تغيراً كيا يضيف جديداً إلى حصيلة معلومات الشخص أثناء الانتقال من الطفولة إلى الرشد، وإنما هو نمو فى الكفاية العقلية، وتغير كيفى يشمل كثيراً من مناشط العقل ومجالات التفكير.

وأول سمة من سمات هذا النضج هى سهولة استعمال المعانى المجردة، والاستجابة لها استجابة واعية تدل على فهم دقيق. وهذا يتطلب أن يزداد فى فترة المراهقة عدد الأفكار المجردة التى يستطيع الفتى، أو الفتاة، أن يتناولها فى يسر، وأن يستعملها الاستعمال الصحيح فى تفكيره وفى إدراكه لكثير من المسائل، كما يتطلب أن ينمو المراهق نمواً مطرداً نحو تحصيل أفكار مجردة أكثر تركيباً وتعقيداً، ونحو فهم هذه الأفكار وتداولها.

يلزم المراهق فى بدء مراهقته أن يدخل فى تفكيره مفهوم الصداقة مثلا، وكذلك مفهوم العدالة والتعاون وغير ذلك، وأن يدمجها كلها فى قانون خلقى يسيره أو فى فلسفة لحياته تتبلور وتنضج بانتهاء مراهقته. فاذا قارب فترة الشباب كان عليه أن يكتسب أفكاراً أكثر تجريداً وتعقيداً، أن يتناول فى سهولة وفهم فكرة القيم مثلا، وفكرة الاشتراكية والديمقراطية وفكرة النسبية والجاذبية وغير ذلك من الأفكار المجردة المركبة.

والمراهق لا يستطيع أن يكتسب هذه الأفكار وحده، ولا يتداولها من غير تمرين، بل هو فى حاجة إلى التعلم والتمرين المستمر، فى حاجة لأن يلقى اهتماماً بتكوينه العقلى يساعده على اكتساب هذه الأفكار، فى حاجة لأن يلقى هذا الاهتمام من المدرسة ثم الجامعة. ومن أجهزة الإعلام. لكننا كثيراً ما نجد من التربويين الذين ينادون بتكييف المناهج لعقلية التلميذ، كثيراً ما نجد منهم من يبسطون الدراسة أمام التلاميذ إلى الحد الذى لا يمكنهم من تكوين مثل هذه الأفكار المجردة. كذلك كثيراً ما نجد أجهزة الإعلام مثل الإذاعة والتلفزيون تقدم الأفكار والمواقف للشباب



بطريقة مجسدة فينقصها كل النقص الإيحاء الذى يوقظ خيال الشاب ويثير تفكيره، وينقصها التحريك الفكرى الذى يسعى بالشاب إلى الانتقال من هذه المواقف العينية المجسدة إلى ما وراءها من أفكار مجردة. وبالتالى هى لا تساعده على اكتساب أفكار مجردة جديدة هو فى حاجة إليها لكى يكتمل له النضج العقلى.

أرجو ألا يفهم من كلامى عن الأفكار المجردة، أنها مطلوبة للدراسة وللتفكير العقلى النظرى فحسب. فأنا أعرض هنا لسمات النضج العقلى للفرد عموماً، وللشخص كشخص ينمو نمواً نفسياً، سواء كان هذا الشخص يتجه فى عمله إلى البحوث النظرية، أو كان يعمل عملا يدوياً أو فنياً أو غير فنى. فان هذه السمة العملية ضرورية فى العمل اليدوى ضرورتها فى التفكير النظرى.

وأنا أريد الشخص الناضج عقلياً فى كل عمل مهما كان نوع هذا العمل. فالصانع فى حاجة لأن يكون فكرة عامة عن العمل الذى يؤديه، فى حاجة لأن يكون فكرة عامة مجردة يستبعد منها الأخطاء التى حدثت فى مرات العمل السابقة، ويجمع منها الطرق الناجحة التى من شأنها أن تنجح

العمل وتقدمه . وإذا بقى الصانع عاجزاً عن تكوين هذه الفكرة العامة المجردة عن العمل الذى يؤديه ووقف بجهده عند حد التنفيذ ، دون أن يلتزم بفكرة عامة صحيحة توجه عمله ، استحال عليه التقدم ، ودار على نفسه يكرر أخطاءه فى كل مرة كما وردت فى المرة السابقة لها .

السمة الثانية للنضج العقلى ، هى القدرة على التحليل والتركيب . أى أن يستطيع الشاب أن يمعن النظر فى فكرة أو فى موقف فيتبين مكوناته وعناصره . فكرة القومية العربية مثلا ، أريد من الشاب إذا ذكرت هذه الفكرة أن يستطيع تحليلها إلى عناصرها وأن يعرف معنى هذه العناصر وعلاقتها بعضها ببعض . أن يعرف ماذا نعنى بوحدة التاريخ وبوحدة اللغة وبوحدة الهدف ، وأهميتها جميعاً أريد من الشاب أن يتناول فكرة الجمال فيحللهما الى عناصرها ، يفكر فى عنصر الاتساق ، ويفكر فى عنصر الحيوية وفى غير ذلك من العناصر التى تجعله يحكم بجمال الشىء فى هذه المرة وفى كل مرة يراه فيها .

ولا يظن أحد أننى أريد للشاب أن يلقن هذه الأمور تلقيناً ، وإنما أريد له أن يعود على تطبيق هذه الطريقة فى التحليل ، وأن يمرن على تناول كل ما يعرض عليه من أفكار أو مواقف بمثل هذا التحليل الدقيق حتى تصبح هذه الطريقة عنده طريقة تلقائية تصدر عنه دون جهد وتمثل جزءاً من شخصيته الناضجة .

هذا النمو فى طريق تحليل الأفكار ، يصاحبه عادة نمو فى الوجهة الأخرى من التحليل ، وهى التركيب . ونعنى به تجميع الأجزاء معاً تجميعاً يضعها فى علاقاتها الصحيحة ، ثم الوصول بها إلى صورة موحدة متكاملة . فيجمع الشاب مثلا وحدة اللغة ووحدة التاريخ ووحدة الهدف وغير ذلك من عناصر متفرقة قد يكون درسها كلا على حدة ، يجمعها جميعاً فيرسم فى ذهنه صورة لمجتمع تتمثل فيه هذه العناصر مجتمعة ، ويخرج من كل ذلك بفكرة القومية العربية . أريد من الشاب مثلا أن يجمع تناسق الألوان وتوزيع الأضواء والانسياب المريح للبصر ، والإتساق ، يجمعها جميعاً فيتكون عنده الحكم بجمال هذه الصورة ، وتلك الصورة الأخرى ، ويصل إلى فكرة الجمال .

إن فريقاً من علماء النفس والمربين يرى أن عملية التركيب أكثر ضرورة للنضج العقلى ، أى أنها سمة أهم وأكثر ضرورة للنضج العقلى من سمة التحليل . وحجتهم فى ذلك أنه فى حالة عملية التحليل تكون كل عناصر الفكرة أو الموقف الذى نحلله موجودة أمامنا منذ البداية . أى تكون الصورة الكلية موجودة وفى داخلها أجزاؤها . وكل ما يطلب من الشخص هو تحليل هذه الأجزاء . أما فى حالة التركيب فكل ما أمامنا هو أجزاء متفرقة من الموقف . أما الكل المتكامل فلا وجود له . ويمكن أن توضع هذه الأجزاء وضعاً خاطئاً لا يؤدى إلى التركيب الصحيح . يمكن أن أضيف صراخ الطفل المتواصل إلى رغبته فى فك لعبه وتحطيمها فأقول إنه طفل عصبى عدوانى شاذ وأكون صورة خاطئة عن هذا الطفل وعن الشذوذ . ويمكن كذلك أن أجمع هذين العنصرين فى الموقف ، أجمع تفكيك الطفل للعبه وصراخه المتواصل تجميعاً سببياً فأقول إن الصراخ نتيجة لمنعه من تفكيك اللعب وتحليلها ، فأكون صورة صحيحة عن الطفل وعن حاجة أساسية من حاجات الطفولة وهى الحاجة لاستطلاع الأشياء .

على أى حال عملية التحليل وعملية التركيب تمثلان وجهين لعملية واحدة ، ولا بد أن يكتسب الفتى أو الفتاة خبرة فى هذين الوجهين حتى يصل إلى النضج العقلى الذى يمكنه من الحكم على الأفكار والمواقف حكماً أدق وأعمق .

ومن السمات البارزة والضرورية للنضج العقلى القدرة على إدراك الفوارق الوثيقة بين الأشياء . هذه القدرة تعتمد اعتماداً كلياً على حسن إدراك

المجردات ، كما تقتضى جمع عدد كبير من الحقائق والأمثلة وتحليلها ثم تركيبها تركيباً محكماً . وكلما كانت الأشياء التى نقارن بينها متشابهة ، كانت عملية التميز أكثر صعوبة ، وكانت تتطلب نضجاً عقلياً تاماً . خذ مثلا التمييز بين وحدة الصف ووحدة الهدف ووحدة العمل السياسى . إن القدرة على فهم الفوارق بين هذه الأنواع من الوحدة يقتضى نضجاً عقلياً عالياً ، إنه يتطلب تحليل كل فكرة من هذه الأفكار ، تحليل فكرة وحدة الصف مثلا وما تقتضيه من الالتقاء على مبادىء واحدة أمام العالم . ثم تحليل فكرة واحدة الهدف وما تقتضيه من الالتقاء على آمال واحدة ، ثم تحليل وحدة العمل السياسى ، تلك الوحدة التى لا تقف عند حد الالتقـــاء على مبادئ واحدة أو على آمال واحدة ، وإنما تتجاوز ذلك إلى العمل السياسى الايجابى الذى من شأنه أن يحقق هذا الالتقاء بصورة أوضح وأشمل :

إن من سمات النضج العقلى التى يهتم بها التربويون اهتماماً كبيراً ، سمة القدرة على وضع أهداف بعيدة وتقدير قيمة هذه الأهداف ، ثم السعى إلى بلوغها . هذه السمة تتضمن جانبين : الجانب الأول يتمثل فى الاستعداد الوجدانى لتأجيل المتعة المباشرة العاجلة فى سبيل مصلحة تأتى متأخراً . والجانب الثانى من هذه السمة يتمثل فى القدرة العقلية على رسم خطة للمستقبل . إن مثل هذه السمة كمثل بناء قنطرة تمتد على فراغ بين ضفتين ، وتوصل إلى هدف على الضفة الأخرى . لكنها لا تمكننا من الوصول وصولا واقعيا إلى هذا الهدف إلا حين يتم بناؤها . ومن أجل ذلك كانت هـــذه السمة تتطلب التمكن من تناول الأفكار المجردة فى سهولة ويسر ، وبطريقة منهجية موجهة نحو الهدف ، كما تتطلب نضجا وجدانيا عاليا . ولا غرابة أن نجد التربويين يؤكدون أن القدرة على صياغة أهداف بعيدة المدى ، والسير نحوها سيراً مخططاً متزناً هو معيار من أشهر معايير النضج العقلى وأنه يتطلب قدراً كبيراً من الذكاء

وسمة أخرى مما يقتضيه النضج العقلى هى فى نظرى من أهم سمات هذا النضـــج . وهى التخلص من الحكم على الأشياء فى ضوء قيمتين اثنتين فحسب . يعنى أن يتخلص الشخص من النظرة إلى الشىء أو إلى الموقف على أنه إما صواب أو خطأ . وإما عظيم أو حقير ، وإما أبيض أو أسود . فان الشخص الناضج عقليا ينظر إلى الأشياء والظروف نظرة تعى تماماً أن هذه الأشياء وتلك الظروف تتدرج على سلم لانهائى من القيم ، وتتمثل فيها الصفة المعينة متدرجة بين طرفى النقيض ، أعنى أنها تمتد من الكل إلى اللاشىء .

إن النظرة التى لاتتحرك إلا بين قيمتين فحسب تجعل من الشخص أرضاً خصبة للاحباط وسوء التوافق والتعاسة . وذلك لأنها تطالب الشخص بأن يتكيف لعالم لا وجود له ، عالم تتجمع فيه الأشياء إما فى هذا الطرف هنا ، أو فى ذاك الطرف هناك ، ولا وسط بين الطرفين فالزواج عند شخص كهذا إما أن يكون ناجحاً سعيداً ، أو فاشلا إذ هو لا يرى التدرجات الكثيرة بين طرفى النجاح التام والفشل التام . مع أن الحياة الواقعية لاتدلنا على ذلك ؛ فليس فى الحياة الواقعية الزواج الناجح كل النجاح . وإنما منها الزواج الناجح نجاحا قد يقل هنا أو يكثر هناك ؛ وكذلك ليس فى الحياة الزواج الفاشل كل الفشل ، وإنما فيها الزواج الذى وإن بدا فاشلا إلا أنه يمكن بشىء من الحكمة والمرونة أن يستمر وأن ينجح بعض النجاح .

إن الشاب غير الناضج عقليا . عندما يحب فتاة لا ينظر إليها كشخص يخطئ حينا ويصيب حينا ، فيه السيئ وفيه الحسن ، وإنما هو يجعل منها بعاطفته المندفعة مثلا أعلى فيه الكمال كله . ولا غرابة بعد ذلك أن يصدمه أى خطأ منها ، أو أى نقص يخدش الصورة الكاملة التى رسمها بنظرته المحدودة .

إن دورنا فى تكوين النظرة الواسعة عند المراهق دور خطير . فلا بد أن ننتهز كل فرصة لكى

نعلمه أن أى شيء، أو أى شخص، أو أى موقف، إنما تتوافر فيه بعض الخصائص ولا تتوافر أخرى، فهذا الكاتب الشهير مثلا، أو ذاك القائد فى التاريخ، كان يتصف بكذا وكذا من الصفات، لكنه كان ينقصه كذا وكذا من صفات أخرى.

إن القدرة على التمييز الدقيق، والقدرة على التحليل والتركيب، وكل عناصر التفكير المجرد تتضافر لكى يدرك الشخص الشيء أو الموقف إدراكاً صحيحـاً، ويقيمه فى سلم من القيم. ولكى يعرف أن الأشياء نادراً ما تكون إما سوداء تامة السواد، أو بيضاء تامة البياض، وإنما هى فى الغالب تتدرج فى ظلال رمادية بين السواد والبياض.

أهمية النقد الذاتى

لا أظن أحداً منا فى حاجة إلى إبراز أهمية النقد الذاتى فى حياة الفرد وفى حياة المجتمع. إذا كنا نريد للفرد أن يتقدم ويستفيد من خبرته الماضية، وإذا كنا نحب للمجتمع أن يستمد من أخطائه دروساً تهديه إلى طريق النجاح. لكنى أتناول النقد الذاتى هنا كسمة من سمات النضج العقلى وكسمة ضرورية تجمع بين عناصرها الشيء الكثير من معالم النضج الوجدانى جنبا إلى جنب مع معالم النضج العقلى.

هذه السمة، سمة القدرة على النقد الذاتى، تتمثل فى قدرة الشخص على انتزاع نفسه العاقلة المفكرة من بين ضروب المشاعر المختلفة التى يشعر بها، ثم وضع أعماله وأفكاره ومشاعره أمام هذه النفس العاقلة المفكرة لتختبرها اختباراً موضوعياً، وتقيمها تقيماً دقيقاً، ثم تواجهها بالحقيقة التى وصلت إليها. فقد أخطأت فى هذا العمل مثلا لأنها تسرعت فى أدائه، وتسرعت بسبب اندفاع وجدانى، بسبب حماس أو بسبب رغبة ملحة فى تحقيق تفوق سريع. وقد أخطأت فى الحكم على هذا الشخص حين قللت من شأنه استجابة لدافع شخصى وجدانى، وأخطأت مع هذا الشخص الآخر حين رفعت من شأنه بغير موجب عقلى. أخطأت حين فعلت ذلك لأنها ببساطة تكره الأول وتحب الثانى، والناضج عقليا لا يدخل حبه وكراهيته فى أمور تخص غيره وتخص المصلحة العامة فوق أن تخصه هو شخصيا.

إن من أخطر مهام النقد الذاتى اكتشاف الوضع الصحيح للنفس والقيمة الحقيقية لها.

والنضج النفسى بهذا المعنى لا يستطيع بلوغه الكثير من الناس. إنهم قد لا يصلون أبداً إلى درجة النضج التى تمكنهم من رسم صورة موضوعية صادقة لأنفسهم. فهم يكونون إزاء ذلك أحد شخصين: شخص يبالغ فى تقدير نفسه، يرى فيها من القدرات ما لا يملك. وشخص يقال من شأن هذه النفس يشعر بالصغار مهما دله الواقع على غير ذلك. وخطر الموقف بالنسبة للشخص الأول يتمثل فى أنه يضع نفسه فى مكان لا يستطيع ملأه، فإذا نبه إلى ذلك أو إذا أحبط فى أمر من أموره، هاج وماج واتهم الآخرين بالظلم وعدم التقدير. وكم من طالب رمى الامتحان بصعوبة كاذبة، وكم من طالب اتهم الاستاذ بالتعنت والقسوة فى تقدير إجابته. والأمر كله لا يخرج عن أن هذا الطالب لم يستطع أن يرسم الصورة الواقعية الصحيحة لنفسه. أما خطر الموقف بالنسبة للشخص الثانى الذى يشعر بالصغار رغم امتيازه فانه يتمثل فى انزوائه وامتناعه عن إظهار أحسن ما عنده، وفى ذلك ما فيه من تضييع لفرص استغلال إمكانياته وتحقيق ذاته تحقيقاً كاملا.

إن التربية تلعب دوراً كبيراً فى تكوين سمة فقد الذات وتقييمها. وإننا حين نطلب من الطالب أن يقيم عمله ويحكم عليه حكماً موضوعياً إنما نساعده على تكوين هذه السمة. وحبذا لو أحطنا تعليمنا له بشيء من التوجيه يجعل حكمه على نفسه حكماً مسبباً دقيقاً. فنسأله مثلا ما الذى يجعلك تحكم بأن عملك هذا جيد؟ وأى جزء من أجزاء هذا العمل فى نظرك أكثر جودة؟ وما هى العناصر التى جعلته أكثر جودة؟ وغير ذلك من الأسئلة التى تناسب الموقف المحكوم عليه.

صحيح أن حركة القياس النفسى فى علم النفس قد قامت لتوفر للشخص مثل هذا الحكم الموضوعى على نفسه . وتطبيق الاختبارات النفسية فى دور العلم ودور العمل فى بعض البلاد المتقدمة يكاد اليوم يكون إجبارياً . فالطالب يؤدى حسب خطة مرسومة ، اختبارات للذكاء ، واختبارات تقيس استعداداته المختلفة ، علمية وعملية وفنية ، واختبارات تقيس توافقه الشخصى وتحدد نوع شخصيته فى علاقتها بالأسرة والمجتمع وفى علاقتها بنفسها . وتوضع نتائج هذه الاختبارات كلها أمام الشخص حين يهم بتقييم نفسه فى موقف هام من مواقف حياته التعليمية أو العملية ثم يتولى المرشد النفسى تفسير هذه النتائج وما تعنيه بالنسبة لموقف الشخص ويترك للشخص بعد ذلك أن يرسم صورة موضوعية لنفسه وأن يضع نفسه فى الموضع الملائم لها .

صحيح أن حركة القياس النفسى قد أصبحت تهيىء للشخص تقييم نفسه تقييماً موضوعياً على هذا الوجه ، لكننا عندما نذكر هذه السمة كسمة للنضج العقلى ، لانريد لها أن تأتى من خارج الشخص ، وإنما نريد من الشخص أن يشعر بالحاجة إليها والرغبة فيها ، وأن يتكون عنده اتجاه قوى نحو تقييم النفس سواء طلب هذا التقييم من غيره . من مقياس نفسى مثلا ، أو قام به هو فيما لا يحتاج إلى قياس نفسى من المواقف .

علم الإرشاد النفسى

وأخيراً أذكر سمة تحوى خلاصة كل ما ذكرت وما لم أذكر من سمات النضج العقلى . إنها سمة تتمثل فى القدرة على اتخاذ قرارات بطريقة منطقية . ولقد قام علم تطبيقى بأكمله لخدمة هذه السمة ولمساعدة الشخص على اتخاذ قرارات فى شئون حياته حينما يضطر إلى ذلك . ثم لتنمية هذه القدرة عنده حتى لا يتعثر فى حياته مرة أخرى ويقف حائراً أمام أى موقف من المواقف . هذا العلم هو علم الإرشاد النفسى . فقد وجد أن كثيراً من الاضطرابات النفسية تنشأ بسبب الصراع الناتج عن وقوف الفرد حائراً بين أمرين لهما نفس الوزن فى حياته ، ويريد أن يختار أحدهما . كما وجد أنه لو تمكن الشخص من اتخاذ القرار المطلوب بسهولة ، ثم جاء قراره قراراً منطقياً يناسبه شخصياً ، ويناسب الموقف تماماً ، لو تمكن الشخص من ذلك لما امتلأت حياة الناس بما تمتلىء به اليوم من صراعات نفسية قد تشتد إلى درجة تسبب اضطرابات نفسية يصعب علاجها .

إن الطفل الصغير إذا عرضت عليه أمرين ا ، ب ليختار أحدهما ، فقلما تجده يقول : « هذا يتوقف على . . . » ولا هو يشعر بالحاجة لأن يقول ذلك ، فهو ما زال يلجأ إلى طريقة الحكم على الأشياء فى ضوء قيمتيه فحسب ، وهو ما زال عاجزاً عن التمييز الدقيق بين الأشياء ، وهو لايستطيع التحليل والتركيب ، ولايستطيع أن يصل إلى تقييم عناصر الموقف تقييما عقليا .

والراشد الذى يبنى حياته على مثل هذه الطريقة الطفلية من اتخاذ القرارات إنما يحيل حياته إلى مأساة فى العمل وفى الزواج وفى كل مجالات الحياة .

والمراهقة هى الفترة التى يجب أن ينمى فيها الفرد قدرته على اتخاذ القرارات بطريقة موضوعية ، وأن ينميها عنده كاتجاه فى الحياة ومهارة من المهارات وكنمط من أنماط سلوكه وإنه ليقال بحق إن الرجل هو ما يختار لنفسه .

إن اتخاذ القرارات بالاعتماد على المنطق يتضمن كل المهارات والسمات التى ذكرناها سالفاً ، كما يتضمن عناصر أخرى من عناصر النضج ، فهو يتضمن مثلا التحفظ فى الحكم على الأشياء ، والإقلال من القفز إلى النتائج ، والمطالبة بمزيد من الأدلة قبل إصدار الحكم ، لكننا نجد كثيراً من المراهقين يفضلون الادلاء بحكم عاجل أكثر مما يتمهلون حتى يستوفوا المعلومات الضرورية قبل إصدار الحكم . وذلك لأن التحفظ فى الحكم يقتضى نضجاً وجدانياً إلى جانب ما يقتضيه من نضج عقلى . فهو يتطلب من الشخص استعداداً لتأجيل العمل والتنفيذ ، والانتظار قد يطول قبل الوصول إلى الهدف .

منيرة حلمى



جورج شحاده

● أصبح صفاء الطبيعة الشاعرى فى الليل الوديع حلماً ضائعاً لايخطر ببال أحد من أبناء المدينة ولا عصر المدينة ، وبماكان هذا ما جعل لأدب شحادة أهمية قصوى فى هذا العصر .

● الحق أن عالم جورج شحادة هو عالم من العجب والبراءة ، من الصور الشعرية والحكايات، إنه عالم خرافى مختلف عن عالمنا اليومى ، لكنه ليس عالماً غير معروف لنا على أى حال ، فهو عالم شبيه بعالم الأطفال .

● إن مسرحيات شحادة لا يمكن إدراكها إدراكاً كلياً عن طريق الإمكانيات العقلية وحدها ، فهى تخاطب على الأخص ذلك الجانب الذى تتكلم فيه الأساطير لغتها الشاملة ، ومن المؤكد أن اللجوء إلى العقل المنطقى يحيل الأسطورة إلى حفنة من تراب .

قدمت فى باريس عام ١٩٥١ أولى مسرحيات جورج شحادة الكاتب اللبنانى الأصل الذى يكتب بالفرنسية . وعند ما قدمت هذه المسرحية وهى « السيد بوبول » هبت فى وجهها معارضة عارمة على صفحات الجرائد والمجلات مطالبة باغلاق المسرح ووقف العرض فوراً . لكن عدداً من الشعراء المعروفين من أمثال اندريه بريتون وريئيه شار وهنرى ميشو وسان جون بيرس وجول سوبرفيل وهنرى بيشيت سارعوا إلى موازرة الكاتب اللبنانى الذى آمنوا بموهبته الشعرية . وقد سميت هذه المعركة « بمعركة السيد بوبول »



ومسرح اللامعقول

دكتور نعيم عطية

وفى الثلاثين من يناير من عام ١٩٥٤ قدم المخرج الكبير جان – لوى – بارو مسرحية جورج شحادة الثانية « أمسية الأمثال » وقام فيها بدور الشماس قسطنطين .

كما عاد جان – لوى – بارو وأخرج مسرحية شحادة الثالثة « قصة فاسكو » وقدمها فى زيوريخ فى الخامس عشر من أكتوبر عام ١٩٥٦ وقام فيها بدور العجوز سيزار .

ولقد اقترن اسم جورج شحادة « بمسرح الطليعة » الذى ضم صموئيل بيكيت ويوجين يونيسكو وارتور اداموف وجاك أوديبرتى وغيرهم ممن أثارت أعمالهم المسرحية الكثير من الجدل والنقاش .

على أن جورج شحادة يحتل فى الحركة الطليعية التجريبية مكانة خاصة إذ يرقى إلى مرتبة تلك القلة من الشعراء الفرنسيين المحدثين الذين كتبوا للمسرح أمثال جيرودو وكلوديل وأبولينير وسوبرفيل وفيتراك .

ولقد ابتعدت الكتابة المسرحية الحديثة بأسلوب جورج شحادة الشعرى عن « المسرح البورجوازى » أكثر مما ابتعدت عنه بأساليب بيكيت ويونيسكو وأداموف التجريبية . ولعل إحياء المسرح الشعرى هو من أشق المحاولات ومن أجدرها بالتقدير أيضاً ، فان التعبير عن معاناة الإنسان كان على الدوام وثيق الصلة بالتعبير الغنائى . ولقد

كانت أنبل طريقة ابتكرها الإنسان للترجمة عن معاناته هى المسرح .

السيد بوبول

كتب الممثل شوفار الذى قام بدور « السيد بوبول » عن تجربته فتكلم عن الحزن الذى شعر به الممثلون كلهم فى العرض الأخير . فقد أحسوا كما لو كانوا يودعون عزيزاً عليهم . لكن السنين أثبتت أنهم كانوا مخطئين ، فقد ظل « السيد بوبول » على قيد الحياة ، ويتحدث الناس الآن كثيراً عن هذه المسرحية سواء فى فرنسا أو فى الخارج . وكثيراً ما يجد شوفار فى الأماكن العامة من يقترب منه ممن شاهدوه يمثل دور « السيد بوبول » ويدعوه إلى قدح من الشراب ، ثم يتطرق الحديث بينهما بسرعة إلى « السيد بوبول »

إن ما حدث هو واحد من أسرار المسرح الرائعة ، فلقد أصبح «السيد بوبول» شخصية حقيقية لاتنسى ، وظلت عالقة بأذهان الجمهور ووجدانه .

من هو « السيد بوبول » هذا ؟ ، صحيح أنه شخصية غريبة الأطوار محبوب من أهل بلدته ، ويترك تأثيره الخفى على كل من يحتك به — صحيح أن المسرحية كلها تتركز عليه مع أنه من أقل شخوصها كلاماً ، لكن التساؤل لا يزال قائماً :

من هو « السيد بوبول » ؟ إنه كلما تكلم أو تحرك هدم كل تفسير سبق تكوينه عنه .

ويجب كى نتبين من هو « السيد بوبول » أن نراجع المسرحية كلها سوياً . وهى تتمتع بكل ما فى « حدوتة من حواديت القرويين » من بساطة . إن « السيد هنرى بوبول » شاعر لكنه أيضاً رجل أعمال . يصعب فهم حديثه فى العادة ، لكن أصدقاوه يعرفون أن ذلك الحديث يعبر عن صفاء قلبه . إنهم يثقون فيما يقوله ، ويستمدون منه الرضا والأمان والخيالات . يحيا وحيداً لكن الكل يخدمونه . ويثرثر عن نفسه لكن ما من أحد يعرف شيئاً عن ماضيه . لا يبدو أنه منجذب إلى النساء ومع ذلك فهو يلهم الجميع الحب والجمال . والعذر الذى ينتحله للرحيل هو طلب المال ، ومع ذلك فالجميع يعرفون أنه يحتقر المال ؛ ويؤلمه فراق كلبه اكسلسيور أكثر مما يؤلمه فراق الناس .

إن بوبول على وشك الرحيل عن قريته « باولاسكالا » . يعد خادمه أرنول حقائبه ، وجاء أهل القرية لوداعه . وقد ترك لهم دفتراً أطلق عليه اسم « التريماندور » كأنه وصية أو ميثاق للعمل ، يدعو الناس إلى الاهتداء به فى كل ما يعن لهم من مشكلات . ويشير أهل القرية إلى عبارات « التريماندور » ويتخذونها قاموساً لهم . وقبيل الرحيل يخلو بوبول إلى كلبه ويضمه إلى صدره مودعاً بكلام حنون . أما الفصل الثانى فهو فصل الانتظار والحياة فى «باولاسكالا» بغير بوبول .

الحياة تمضى فيها والحب يزهر فى القلوب ويشبك الأيادى ، لكن الأفكار متجهة على الدوام إلى الابن الغائب الحبيب .

ويسترشد أهل القرية بكتاب الوصايا وبحصيلته من الحكمة الخرافية ؛ ويبعثون إلى السيد بوبول بمشكلاتهم ليحلها لهم ، ويحيون على أمل عودته إلى قريته الوفية ، لكنه يكتفى بأن يرسل إليهم رسولا من طرفه يبلغهم سلامه ويحمل إليهم بركاته . إن السيد بوبول على ما يرام . لا يشكو شيئاً ، وليس بحاجة إلى شىء . إنه يعمل بالزراعة ، كما اكتشف معادن فى باطن الأرض ، وسيصبح واسع الثراء ذات يوم . وهو يستيقظ مع طلوع الشمس بل ولا ينتظرها . وعند

الليل يعود من حيث أتى صامتاً ، والنجوم حمراء رقيقة . ولا يعرف أحد لم هذا الألم الذى يزحف إلى روحه بعد إنجاز العمل . وعندما يدخل غرفته لينام تكون الظلمة قد خيمت والنجوم تساقطت . لا بد أنه الإحساس بالمنفى . فهو وحيد فى تلك الجزيرة التى رحل إليها ، ويحيا فى عزلة تامة يذكر أهل قريته البعيدة . ويقرر فى النهاية العودة إليها .

وهذا موضوع الفصل الثالث : ها هـو

السيد بوبول الذى يبلغ الخمسين من العمر الآن فى طريق العودة عبر المحيط . إلا أن مرض القلب يفاجئه فتضطر السفينة إلى انزاله إلى الشط وإدخاله المستشفى . . . يشرف على علاجه طبيب عصبى متعجرف لا يفقه فى عمله الكثير ، على حد وصف الممرضين له . وهذان الممرضان لا رحمة فى قلبيهما . إنهما لا يخدمان المريض إلا لأن الظروف قد كتبت عليهما أن يعملا بالمستشفى لكسب لقمة العيش . وهما فى انتظار موت السيد الوديع هنرى بوبول لاقتسام ثيابه . يردد السيد بوبول فى غيبوبته اسم قريته باولاسكالا ، قريته التى لا تميزها عن غيرها من القرى — رغم محاصيلها الوفيرة وأعشاش طيرها — سوى ارتباطها بالسيد بوبول . منذ أمد بعيد جاء هنرى بوبول إلى باولاسكالا وسكن فيها بدافع من المحبة والواجب ، من السلوى والعبادة . وكان ذلك بداية إقامة بسيطة ورائعة . كان ذلك منذ أمد بعيد .

تنتاب المريض فى غيبوبته لحظات من الانفعال . يتحدث عن أشباح مبهمة ، ويرسم بيده زهوراً وأشكالا غريبة . ويفرز صوراً ، لكنه فى النهاية يصمت .

إن حالة هذا المريض فى نظر الطبيب شاذة ، فها هو الليل قد أوغل بعيداً ، وهو لا يموت ولا يشفى . ولنستمع إلى ما يقوله القومندان كراول قائد السفينة . عند ما استقل السيد بوبول سفينته كان مسافراً عادياً مثل سائر المسافرين ، عجوزاً فى الخمسين يحمل عصا فضية . لم يكن يتحدث ولا يطلب شيئاً من أحد . ولم يكن يجيب إلا بابتسامة صغيرة ترتسم على شفتيه . كان يرى بالليل كثيراً وهو يسير على ظهر السفينة لا رفيق له إلا ظله . فقد كان يحب الريح التى تغسل الكلام من كل الأكاذيب . وكان يبتدع أمثالا غريبة . فكان يقول « واحد زائد واحد لايساويان اثنين مالم يكونا متفقين » و « إن هضم الكلمات جيداً يشحذ التفكير » . وسرعان ما أصبح بوبول صاحب العقد والحل فى الرحلة ، وصار رأيه أهم من الرحلة ذاتها . وفى الليل عند ما يكون البحر مجنوناً ومالحاً مثل الجريمة وتضيع النجوم خلف الضباب ، كان البحارة يلتفون حول السيد بوبول فى حلقة من العيون الشاخصة والآذان المرهفة مثل أولاد صغار . كان يحكى لهم حكايات كثيرة . ويتناقشون حول قلب الإنسان وبساطة الكلاب . وحتى الضباط أخذوا يشتركون فى هذه الحفلات الكلامية وأصبحت السفينة نادياً كبيراً . ويعترف القومندان كراول ذاته بأنه لم يحدث أن سلاه شىء وأدخل البهجة إلى قلبه مثل تلك اللحظات .

وفجأة خر السيد بوبول مريضا فى عرض البحر . ولم يغادر فراشه بعد ذلك قط . طلب الخلوة واستأذن الجميع فى الاعتزال والنوم ساعة أو عاما أو حتى العمر كله . ومضت الأيام والقلق مخيم على السفينة والسكينة . إن القومندان يذكر بوبول المسكين فى غيبوبته وإلى جوار سريره قبعته قابعة مثل كلب أسود أمين . وعندما نقل إلى المستشفى رافقته السفينة كلها . وكان أنجهيل مهندساً يقول وهو يمسك مصباحاً : إن فى أعماق صدر هذا الرجل يكمن الحب والشرف والعقيدة المخلصة ، وإنه لا يجب التخلى عنه بل يجب أن ننتظره حتى يشفى ، وكل من لا يفعل ستحل

عليه اللعنة ، ولن تترك الدموع خديه إلى الأبد :
وظلت السفينة تطلق فى الميناء صفاراتها من وقت لآخر حاملة إلى المريض تحياتها وتمنياتها بالشفاء العاجل .

إن ما يذكره السيد بوبول أثناء احتضاره ويردده على لسانه دواماً هو قريته حيث السعادة شيء عادى جداً ، وحيث الحياة بلا حساب . يمثل أرنول خادمه الوفى أمامه ساعة احتضاره ويقرأ له سطوراً من « الترماندور » الذى يقال إن أهل بولاسكالا قد أضاعوه . وفردريك الصيدلى وارتور المدرس الذى ما عاد مدرساً . ثم رسوله جوزيه ماركو الذى صعد إلى ربوة عالية بحثاً للمحتضر عن نبات يشفيه : كما يأتى الأسقف نيقولا متنكراً فى زى حوذى . لقد جاء خصيصاً من أجل بوبول فقد سمع أنه يموت . وهذا عيد كبير . فالناس فى باولاسكالا يقولون عنه إنه نسى قريته ، ولا يريد الرجوع إليها ، وهم يصيحون وينعتونه بالعقوق ، فقد فضل السماء على قريته . وتكون رغبة السيد بوبول الأخيرة أن يصلى مع الأسقف نيقولا . ويتلوان صلاة على غاية من الجمال ، هى ترنيمة حب وإيمان ، وطلب الرحمة والغفران ، يقولان فيها : من لم يلتق بك ، يا إلهى ، لايعرف الحياة ، لا يعرف قوة الحب ولا سكينة الحقول .

مات السيد بوبول فى هدوء فى المستشفى بعيداً عن بلدته ولا زالت السفينة تنتظره فى الميناء ، وترفض التحرك من غيره .

هذه اذن قصة السيد بوبول فى رحيله وغيابه وعودته . إنه حكيم شاعر يبث العزاء والأمل فى قرية صغيرة حط الرحال بها منذ أمد بعيد ، ويموت بعيداً عنها . المسرحية حافلة بالصور الموحية ، نذكر منها تلك الفقرة من كلام صيدلى القرية فردريك عن الموت . ولنسمعه يقول : الموت ؟ فليصمت الناس الذين لهم لسان وأذنان مثل التين الجاف ، وليسمعونى . إننى أجرى إلى صيدلتى ، وأغلق الباب على نفسى حتى أحسن التفكير فأمسك به . إنى أصرخ ضاحكاً فى وجهه وللظلمة من حولى : « هاه ! هاه ! تعال ! تعال أيها الوجه العجوز هأنا بغير نجدة ! » وفجأة تتعالى دقاته فى دولاب السموم ، فأفتح له ، فيقفز إلى الأرض وأسمع من خلفى صليل قبعته ودبيب عصاه .
ومن الفقرات الموحية أيضاً فى الفصل الأول من « السيد بوبول » تلك الفقرة التى يقول فيها بعد أن صرف خادمه مودعيه : « لابد أنهم تحدثوا كثيراً فى هذه الغرفة : هنا وهناك ، لا زالت بعض العبارات على الأرض ، ولا بد من كنسها ! ثم ينظر إلى السقف وترق قسمات وجهه فجأة ويقول : هأنا المح كلمة طفل تحاول أن تطير ، سأفتح لها النافذة ! وعندما يدخل خادمه يلتفت إليه قائلا : يجب أن تكنس هذه الغرفة يا أرنول وأن تفتح الشباك ليخرج الطفل



أما مسرحية جورج شحادة الثانية فهى « أمسية الأمثال » وتدور حول الطهر والحلم والموت.

إنها تحكى مغامرات الشاب أرجنجورج الذى سمع عن سهرة رائعة ستقام فى مكان اسمه « الماسات الأربعة » فيقتفى أثر المدعوين الذين هم من العجائز المسنين جاءوا لاسترجاع ذكريات شبابهم ومثالياتهم الضائعة. وهم يخشون ارجنجورج الذى ما زالت عيناه تلمعان ببريق الشباب فلا يسمحون له بالانضمام إلى السهرة إلا بعد لأى شديد. على أنه سرعان مايفهم أن أمله فى سهرة ممتعة سيخيب، لأن المدعوين ليسوا إلا أشكالا كاريكاتيرية لما كانوا عليه فى وقت من الأوقات، وعاجزين عن استرداد ذواتهم الأصلية. إن الأمر يحتاج إلى تضحية من شأنها أن تجعل الجليد يتساقط. وعندما يجىء الصياد أليكسى يتركه ارجنجورج يقتله برصاص بندقيته ونتبين أن الصياد والفريسة رجل واحد ضحى بنفسه من أجل أولئك الذين اجتمعوا فى « أمسية الأمثال ».

ونلتقى من جديد فى « أمسية الأمثال » بأحاديث موحية عن النجوم والزهر والطير والثعالب والحقول. فلنستمع إلى الصبية فوليت تقول : الريف هادئ بالليل على الدوام، والأرض مترامية الأطراف فى ضوء النجوم، يغرق فيها الضجيج حتى يكاد الصمت ذاته أن يكون عقيماً ومنسجماً مع نباح الكلب وصلاة البومة. كلام حلو عذب هادئ شفاف. كلام غريب فى هذا العالم المادى، فى هذا العصر الآلى الذى يخنقه الضجيج والصياح، وتحجرت بصيرته فلم يعد نقاء الجو فى الفجر وعند الغروب بالشىء الذى يستهويه. أصبح صفاء الطبيعة الشاعرى فى الليل الوديع حلما ضائعاً لا يخطر ببال أحد من أبناء المدينة ولا عصر المدينة. ربما كان هذا ما جعل لأدب شحادة أهمية قصوى فى هذا العصر. إنه صوت يفرد فى ضوء القمر، نسمعه فيوقظ فى أعماقنا ذكريات قديمة منسية ماتت تحت الأنقاض، وأزهقت أنفاسها الطاهرة الزكية فى قلوب البشر.. كل البشر « الذين سحقتهم أقدام حديدية ثقيلة، الوقت يمر ولا أعرف ماذا أفعل. أنام وأصحو فى المكان ذاته » هذا ما تقوله فوليت.

إن الطبيعة ماثلة فى مخيلة « شحادة » وفى كلماته على الدوام. الجبال، الثلوج، السماء الزرقاء، الفجر، الغروب، الليالى الصافية والنجوم، فراشات الصيف وأوراق الشجر، الريح، الغابة، الحدائق، الكلاب الأمينة الوفية، العصفور، الأعشاش على الأغصان، الشمس، البحر، الحجر، القمر الفضى، الأرض، السمك، الأشباح، الدموع، الذهب، الطواحين، وخرير المياه، الناس الذين يختفون مثل الوحوش تحت فراء الليل، والرمال الخرساء التى ترصد الخطى، وضوء المصباح، والنساء الجميلات مثل الحرير، وظلمة الليل الذى يتحول إلى نهار، والعصفور المخضب بالدماء من رصاصة الصياد.

قصة فاسكو

لقد هوجمت مسرحية شحادة الثالثة ووصفت بأنها صرخة احتجاج على حرب الجزائر، بل طلب مصادرتها. على أية حال فإن براءة البطل فاسكو تذكرنا ببراءة السيد بوبول وارجنجورج وهى تلك البراءة التى من الصعب أن تدوم طويلا فى هذا العالم.

وتحكى المسرحية قصة حلاق ورع متحرز من الخطيئة يختاره الجنرال ميرادور ليحمل رسالة عبر أرض الأعداء. ويعتقد الجنرال أن رجلا مذعوراً أقدر على النجاح فى المهمة التى يتطلبها لأنه ذو حس مرهف نحو الفروق التى لاتدرك.

إن كل ما يحسنه فاسكو ويفضله هو الحلاقة. لكن الجنرال ميرادور متأكد من أنه سيحقق المهمة

التى أسندت إليه لأنه خائف والمرء الخائف هو سلاح فعال وخطير إذا حسن استخدامه ، وبخاصة أنه شـكاك فى كل شىء . إنه سيمر من ثقب الإبرة لأنه فى الواقع مجرد شبح يرسل إلى الجانب الآخر . إنه مرتعد ذليل . وسيعود ظافراً لو استمر الذعر فى قلبه . وإذا كنا فى المشهد الرابع فسنرى فاسكو فى طريقه إلى الجانب الآخر من خط النار.

وتعيدنا اللوحة السادسة والأخيرة إلى اللوحة الأولى لنرى بعض الجنود قد عادوا من ساحة القتال مهللين يعلنون انتصار الجـنرال ميرادور بفضل بطل شهيد هو الحلاق فاسكو . ويذكرون أن بلدته ستحتفل بالانتصار العظيم . وستقام الولائم وتنصب الموائد وتجرى الأفراح . وفى هذا المشهد ، نسمع فى الظلمة نعيق الغربان ونحيب مارجريت التى تبكى حبيبها الميت المسجى على الأرض فى قماش أبيض بينما راح سزار يستجدى من الجنود والمارة بعض المال ليدفن أحد ضحايا الحرب لكن لا أحد يكترث باعطائه فلساً واحداً . ويدخل الملازم سبتمبر — الذى بدأت المسرحية به — فيقول له العجوز سزار :

اذهب لترى الآن أن الحلم ليس إلا هباء . فها هو الحبيب البطل مزق الرصاص جثته كما توعده الأعداء وها هم سيحفرون الأرض ويدفنونه فلا يشغل منها أكثر مما تشغله بذرة زهرة .

البنفسـج

أما مسرحية جورج شحـادة الرابعـة فهى « البنفسج » التى كتبها عام ١٩٥٩ . إن الطهر والنقاء فى هذه المسرحية ضائع . وربما كانت دعوة إلى فكرة شحادة الاصلية ولكن بعرض الجانب السلبى منها.

فالمسرحية تصف فندق السيدة بوروميه ونرى كيف أن النظام والهدوء فيه ينقلبان على أثر قدوم أستاذ شيطانى يدعى كوفمان يستخدم زهر البنفسج الذى ينبت فى الفندق بوفرة فى تجاربه العلمية التى تستهدف بث الذعر فى أرجاء العالم . ولما يهرب الأستاذ كوفمان مع فتاة عاطفية يواصل البارون فيرناجو وسائر النزلاء تجاربه المدمرة على البنفسج رغم أنهم كانوا فى أول الأمر من أشد المعارضين لامتهان الزهرة الجميلة وإساءة معاملتها .



من هو الشاعر ؟

الشاعر فى نظر شحادة هومن يلمس ينابيع الحياة وهو قادر على أن ينقل أحاسيسه إلى رفاقه البشر .

لقد قصد شحادة أن تكون حياة السيد بوبول ذاتها قصيدة من الشعر . إنها حياة حافلة بالمعنى وبالعزاء لكل من احتكوا به ودخلوا فى روابط معه . ولقد أودع حكمته المهمة البديعة فى كراسة رمادية صغيرة تركها لأهل قريته يبحثون بين سطورها عن الإجابات لمشكلاتهم ،ويستشهدون بها فى معاملاتهم . والذى يكمن وراء تلك السطور إنما هو البراءة والطهر والصبا والمثل الأعلى . وهذه ليست أفكار السيد بوبول المفضلة فحسب بل هى أفكار شحاده المفضلة أيضاً .

إن أرجنجورج هو الرجل الذى يمضى فى حياته ناعماً بحبه لهيلين الجميلة وبكتابه الممتع الذى يملأ حياته ، لكنه على غير انتظار تقودة المقادير ليعرف تعاسة الرفاق ، تعاسة كائنات حمقاء تافهة دنسة لكنها تثير الإشفاق والرثاء، لأننا ظلالها وهى حقائقنا . إنها أشباح فقدت البراءة والوداعة وطهر الصبا . وليس ثمة حل لورطتها إلا تضحية يقدم عليها من كان قلبه لا زال ينبض بالبراءة والنقاء ، لم يتلوث ولم تدب الشيخوخة بكل صورها إلى أوصاله ، ورغم أنه عامر بحكمة العجائز وبشىء فريد هو الحب والقداسة . إن أرجنجورج

هو الوحيد القادر على هذه التضحية والصالح لها ، وهو يقدم عليها بعد أن فهم وأيقن. لتستحيل « أمسية الأمثال » إلى حقيقة من أجل هؤلاء التعساء المنتظرين، ومن أجله هو، فقد عرف بحكمته أنه شريك فى الحلم وفى انتظار المعجزة التى تحوله إلى حقيقة .

إن أرجنجورج فى « أمسية الأمثال » هو الشاعر الذى يبحث عن جوهر الحياة ويتوق إلى الاحتفاظ بصفاء الشباب مجرداً من كل تشويه أو تواطؤ .

ها هو أحد المدعوين للعجائز فى « الأمسية » يشرح لأرجنجورج أنهم تلقوا فى إحدى الأمسيات منذ سنين عديدة رسالة تقول إنه لن تكون ثمة أمسية لو لم يسقط الجليد . ومنذ ذلك الحين وهم يجتمعون لكنهم ليسوا سوى ظلال تلك الأمسية الأولى . إنهم يبحثون عن حلم وينتظرون ليستعيدوا صفاءهم الغابر وهناءهم القديم . وعندما يسدل الستار يتجسم الرمز ، فمن خلال النوافذ نرى الجليد يتســاقط « جليد شتاء مبهم » لأن أرجنجورج الذى لمس ينابيع الحياة قد آثر أن يقبل على الموت محتفظاً بنقائه وصفائه على أن يسمح للسنين الزاحفة أن تدمغ قلبه بالزيف وتلطخ روحه بالدنس . ها هو الجليد يسقط إذن .

وها هى « أمسية الأمثال » توشك أن تبدأ ، فقد أصبحت أمراً ممكناً يتحقق شرطها .

وتشير « قصة فاسكو » مثل « أمسية الأمثال » إلى أن البراءة والصبا لا يمكن أن يبقيا بسهولة فى وجه الحياة والاحتكاك بها . إن فاسكو بدوره صنف فريد من الشعراء . إنه شاب وديع برىء عامر بالخيالات يصف الجاويش بازار — وهو واحد من جنود الأعداء تنكر فى هيئة شجرة كستناء وتمكن من اعتقال فاسكو — يصف لنا فاسكو فيقول : عينا طفل يركن إلى الذئاب . سلة ومظلة تضعانه فى منطقة البراءة . الخبز الأبيض إذا وضع بجواره ليس إلا فراء حمل موحل . إن الخوف الذى يملأ قلب فاسكو هو رمز براءته . ولنستمع إلى الملازم سبتمبر إحدى شخصيات المسرحية يقول : كم وددت أن يدب الخوف إلى قلبى ، وألا أكون مفعما بالحزن والتقزز مثلما أنا عليه . إن فاسكو يموت قبل أن يحقق العمل البطولى الذى أراده الجنرال ميرادور ، وذلك لأنه كان يجب أن يموت حتى يحتفظ ببراءته وحسه المرهف فى إدراك الفروق الطفيفة . وأولئك الذين على حافة الجنون الذين اختلط عليهم الواقع والخيال أمثال العجوز سيزار فى « قصة فاسكو » هم الذين بمقدورهم الاحتفاظ ببراءتهم فى هذه الحياة . يقول لنا سيزار الذى هو بائع كلاب محنطة وعالم فى الوقت ذاته : إن الكلب الذى يبيعه ليس الكلب كثير الحركة الذى يوسخ بأقدامه إينما خطا بل هو الحيوان المثالى الذى يحتفظ به صاحبه فى علبته ويخرج معه كل مساء للقيام بجولة صغيرة . رغم أن كلاب سيزار محنطة إلا أنه على يقين بأن أرواحها لازالت تلازمها ، وهو يحكى عن كل من كلابه المحنطة قصة حياتها بكل تفاصيلها المؤثرة .



عالم جورج شحادة

الحق أن عالم جورج شحادة هو عالم من العجب والبراءة ، من الصور الشعرية والحكايات . إنه عالم خرافى مختلف عن عالمنا اليومى ، لكنه ليس عالماً غير معروف لنا على أى حال . فهو عالم شبيه بعالم الأطفال ، يخطر فيه جنرالات وملازمون بحللهم المزركشة وسيوفهم ذات الصليل . عالم تتحرك فيه الأشجار وتتكلم ، ويتجاذب فيه الناس الحديث مع الغربان ، والعجائز يقرأن المستقبل على صفحة الماء فى أعماق الآبار . عالم تتوطد فيه أواصر الصداقة والألفة بين الإنســان والجمادات والحيوانات .

ها هو سيزار يرعى كلابه المحنطة ذات الرعاية التى كان يوليها وهى على قيد الحياة . وها هو على وفاق مع الطير ، لكنه اضطر إلى خنق ديك شتمه وعرف فيه روح أسكافى كان أقرضه بعض المال . والسيدة هيلبوون وهى فلاحة عجوز من من قرية فاسكو قد افزعت مشمش الأب روندو ، وبعد أن أكلته ندمت على ذلك أشد الندم ومضت تصلى من أجله . وفاسكو فى بحثه عن الجنرال برتران فى أرض الأعداء يخشى أن يكون قد أخطأ النهر فى ظلمة الليل فيقول : ربما كان النهر قد التقى بى . . ورحل . . إن للطبيعة من حولنا شخصيتها وروحها وحياتها . وهى روح تتنفس من حولنا فى كل الأوقات لو أمكننا أن ندرك كنهها فحسب .

ويميل جورج شحادة إلى المشاهد الخارجية كثيراً ، وعلى الأخص الغابات . وحتى عند ما تكون الشخصيات مقفلة داخل الأسوار فإنه يسير بنا إلى الخارج ويحاول الايحاء به . إن « أمسية الأمثال » تبدأ بإشارة إلى الليل والنهار يعتليان الحقول وتنتهى بهطول الجليد .

والحق أننا بعيدون فى مسرحيات شحادة عن ذلك العالم الباهت العطن ، عالم بيكيت ، وعن ذلك الصنف من التهاويل « الجروتسكية » التى نجدها عند يونيسكو . واذا كان شحادة يشارك جان أنوى ذلك التقصى عن النقاء والطهر ، إلا أن أبطال أنوى يصيحون بما يريدون قوله إلى بنى جنسهم ، وإذا ماتوا يموتون بكبرياء . أما أبطال شحادة فالموت بالنسبة لهم يكاد يكون مفاجأة لايتوقعونها . وكيف يتوقع مخلوق وديع مثل فاسكو أن يكون الموت لقاء وداعته ؟ الحق أن طريق البراءة فى مسرحيات شحادة وإن كان طريق الموت إلا أن البطل عنده لا يدرك ذلك الا وقد أصبح الموت قاب قوسين أو أدنى ، فهو مثلا لا يحيا ولا يتصرف ، تحت شعور دفين بالخطر أو إحساس خفى بدنو الخراب ، مثل كثير من شخصيات جان بول سارتر .

أين تكمن القوة الدرامية فى مسرحيات شحادة؟.

إن الخيط الدرامى الذى أمسك بشحادة هو التذكير برغبتنا الدفينة فى استعادة شبابنا الماضى وترسم خطى مثل أعلى أفلت من أيدينا . ومن خلال ذلك حاول أن يزيح النقاب عن مأساة الكفاح ضد الحياة ذاتها . إن البحث عن الشباب الضائع أسطورة كبيرة من أساطير البشرية . ويقرر جان — لوى — بارو أن شحادة قد حقق فى الفن معجزة التحول ، فها هى الأسطورة تتحول إلى ما يسميه « بالشعر المحسوس » على أنه بالاضافة إلى « الشعر المحسوس » الذى نوه إليه جان — لوى — بارو —

يجدر أن نشير إلى « شعر اللغه » أيضاً . فبالاضافة إلى « الصورة الشعرية » هناك أيضاً « الكلمة الشاعرة » لقد حاول شحادة أن تكون لغة المسرحية لغة غنية بالصور والتجسيمات التى تفتح آفاقاً روحية جديدة وتوحى بابعاد جمالية مبتكرة وتكشف عن روابط أخوة ومودة بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والحيوان والجماد .

ويجمع شعر شحادة المسرحى – إن أمكننا أن نستخدم هذا التعبير – يجمع بين النضوج والأصالة من ناحية وبين نوع من الإبهام والصوفية . وهو يفضل مثل سائر رفاقه الطليعيين ، الإيحاء بالأشياء بدلا من الكشف الصريح عنها . ومن خلال كلمات مضنية تنزلق وتتكسر .. تتمزق وتهلك .. تفر من أمامنا وتتحطم من فرط عدم التحديد .. من خلال كلمات من هذا القبيل .. يحاول شحادة أن .. يكشف الغطاء عن بئر الحياة العميق ، وتقرأ على صفحة مياهه القاتمة ما تخبئه من أسرار الإنسان .

وإذا أردت أن تستوعب عملا من أعمال شحادة فلا تركن إلى عقلك ارتكاناً كلياً . وعلينا أن نتذكر ما قاله جان جيرودو من أن أولئك الذين يريدون أن يفهموا فن المسرح هم أولئك الذين لا يفهمون المسرح . وفى الفصل الأول من « أمسية الأمثال » يقرأ أرجنجورج كتاباً ضخماً عنوانه « نافورة الاعراب » وعندما يسأله الرئيس دومينو عن مضمون هذا الكتاب يجيبه أرجنجورج أنه دراسة فى تحرير الكلمات التى تتوق منذ أن عقد قرانها على بعضها إلى مزيد من صحوة الضمير والانطلاق إلى الحياة السعيدة التى تحياها العصافير والأسود . وعندما يعاود الرئيس دومينو السؤال : والأفكار ما مصيرها فى حركة التحرير هذه ؟ يجيبه أرجنجورج ، إنها تجر أذيالها خلفها مثل حيوانات مكممة . ويسأل الرئيس دومينو من جديد : الأفكار إذن كلاب صغيرة ؟ ويجيب أرجنجورج : فى نظرى ، هى أقل من ذلك ، يا سيدى .

وهذا ما يعنيه شحادة بتحرير الكلمات ويحاول الشاعر أن يعطى الكلمات معانى جديدة ، ومضامين مستحدثة بفصلها عن الاستعمالات القديمة البائدة وإطلاق الحرية لها . وإذا أصبحت الأفكار صعبة الفهم من جراء ذلك . فليس لذلك أية أهمية بالنسبة للشاعر لأنه إنما يوقن بأن الحقيقة يجب العثور عليها بطريقة حدسية فى الإحساس المباشر بالجمال . هذا النظر اللاعقلى يفسر معارضة ناقد محافظ مثل جان جوتيه . على أن ناقداً آخر هو ماكس – بول فوشيه قد تكفل بالرد عليه قائلا : إننا نفهم « أمسية الأمثال » جيداً ، فها هى الحركة الخارجية التى جلب بها الشاعر إلى المسرح نتاج رحلة صيده العلوية . إنه باختصار لغز ، لغز الحياة ذاتها .

ويمكننا أن نقول إن مسرحيات شحادة لا يمكن إدراكها إدراكاً كليا من طريق الإمكانات العقلية وحدها . فهى تخاطب على الأخص ذلك الجانب الذى تتكلم فيه الأساطير لغتها الشاملة . ومن المؤكد أن اللجوء إلى العقل المنطقى يحيل الأسطورة إلى حفنة من تراب .

إن عالم بيكيت عالم عطن يعجز فيه الناس عن المشاركة والتفاهم ، وهو عالم يختلف تماماً عن جنة عدن التى نلمحها عن بعد من خلال مسرح شحادة . فإن أكثر كتاب المسرح التجريبى تفاؤلا اليوم غير قادرين على أن يدخلوا بنا جنة عدن . لكن شحادة يقودنا على أى حال إلى عتبتها ويتيح لنا أن نتسلق أسوارها لنلقى نظرة إلى داخلها، فإن أبطاله يحيون حياة البراءة التى عرفها الإنسان قبل السقوط . إن الحياة أكثر من مجرد مظهر . إنها يمكن أن تكون بالنسبة لكل منا ما هى بالنسبة لإبطال شحادة ، يمكن أن تكون بحثاً دائباً ، وإن كان بحثاً يائساً ، بحثاً عن الحقيقة . وما الحقيقة غير البراءة والصبا والمثل الأعلى ؟ .

نعيم عطية



وداع الشاعرة
أنّا أخماتوفا

لو أن لواء الشعر قد عقد فى بلادها لفرد واحد كما هى الحال فى البلاد الأخرى لاستأثرت هى به دون منازع . . فلقد كانت هى – بعد باسترناك – أعظم من نظم النظم فى الاتحاد السوفيتى كله . إنها آنا اخماتوفا التى طبقت شهرتها الآفاق فى عالم الأدب . . ليس فى روسيا وحدها بل وفى العالم بأسره . بيد أن الحياة كانت معها قاسية ملأى بالآلام والأحداث . .

كان اسمها قد تألق أول ما تألق منذ خمسين عاماً فى دواوينها الأولى « السحر » و « المعبد » و « الفرقة البيضاء » و « آنا دوميني » التى روتها بـرحيق شبابها الغض ورقة عواطفها وخصوبة خيالها فكانت أجمل آيات الحب وأروعها .

ثم جاءت الثورة وتوالت التجارب الشخصية ، فأنضجت شخصيتها وصقلت نبوغها . . ففى عام ١٩٢١ أعدم زوجها الأول الشاعر نيقولا جوميليوف . وعلى الرغم من أنها كانت قد انفصلت عنه منذ عام ١٩١٦ إلا أن غضب الثورة قد حل عليها هى الأخرى فأرغمت على أن تعتزل الحياة الأدبية ردحاً من الزمن . ولكن أنى لها هذا والشعر متنفسها الوحيد - إنها لتودع قصائدها مكنون نفسها وتبثها أحلى مشاعرها وأمرها . وما هى حتى واصلت قرض الشعر فى السر دون الجهر . . إلى أن سمح لها أخيراً باصدار ديوان لها فى عام ١٩٤٠ ثم استمر نشاطها الأدبى إلى أن طردها جانوف من اتحاد الكتاب فى عام ١٩٤٦ .

ثم عاد اسمها يسطع مرة أخرى فى عام ١٩٥٣ . وما هى إلا سنوات قلائل حتى نبهت فى الغرب فسافرت فى عام ١٩٦٤ إلى صقلية لتتسلم جائزة « إتنا تاورمينا » للشعر . ومنحتها إحدى جامعات انجلترا الدكتوراه الفخرية . ثم رشحت فى عام ١٩٦٥ لنيل جائزة نوبل التى أعطيت كما نعلم لشولوخوف . . وربما كانت ثمة اعتبارات سياسية هى التى حالت دون منح « آنا اخماتوفا » هذه الجائزة . . ولايزال الاتحاد السوفيتى يشهر بالقصيدة التى أعربت فيها عن أسفها الحزين وإن أبى أن ينشر لها ديوان الرثاء الذى وصفت فيه هلعها وتضرعها هى الأم العاجزة أمام جدار السجن الذى يرزح فيه ابنها .

ولقد كتبت تقول : « إذا أرادت بلادى أن تشيد لى يوماً نصباً تذكارياً فانى لن أقبل . . إلا بشرط أن يهدم هذا الجدار الذى لم أذق عنده طعم النوم ثلثمائة ساعة متواصلة . . إلى جانب أمهات أخريات » .

وفى نوفبر من عام ١٩٦٥ ، منعتها أزمة قلبية ثالثة من أن تصحب وفد الشعراء السوفيت إلى باريس بمناسبة صدور مؤلف عن الشعر الروسى . وفى الخامس من شهر مارس الماضى ، فاجأتها أزمة قلبية أخيرة قضت عليها عن ستة وسبعين عاماً .

كل هذه الظروف التى مرت بآنا اخماتوفا هى التى أكسبت شعرها خصوبة وزادته عمقاً ، فجاء تراثها الشعرى حافلا بشتى ألوان النظم . وعلى الرغم من هذا التنوع العجيب فقد جرى شعرها مسلسلا بغير معاناة ولا تكلف كجريان الماء فى جدوله . . سواء نطقت به فى جمرة الشوق والحب أو فى مرارة الندم أو فى شجاعة الزهد ونكران الذات .

السريالية
في النقد المعاصر

دكتور فائق متى

● « السريالية هى الأداة التى تمكننا من الغوص فى أعماق اللاشعور لنستشف فى أغواره القوى الخلاقة للإنسان . فهى التى أزاحت الستار القائم الذى حجب المستور ، كما أنها هى التى اقتحمت كوامن الخبايا النفسية لتنيرها بشعاع من قبس مشكاتها الوضاءة . إنها المحاولة الجديدة لدحض عبودية الإنسان للآلة الصماء ، والثورة العارمة ضد قوى الإدراك الغاشمة . فهى الانتفاضة ضد القيود الفكرية الماضية، والحرية من الرتوب اليومى البغيض » .

أندرى بريتون



س . دالى

كيف نشأت ؟

كثيراً ما نجد بعض النقـاد يطلقون لفظ « السيريالية » على كل ما هو حديث فى الفن ، وهذا أبعد ما يكون عن الواقع . فالسيريالية تمثل شطراً من الفن الحديث ، وهى لا تقتصر على الفن بل لها تعبيرات عديدة فى الآداب وفى الفلسفة والصحافة بل والأفلام السينمائية أيضاً ه فما الذى نعنيه إذن بالسيريالية ؟

لقد ظهرت السيريالية فى أول الأمر كرد فعل للدمار الذى أحدثته الحرب العالمية الأولى . ففى عام ١٩١٦ اجتمع نفر غير قليل من الفنانين والشعراء ومؤلفى الألحان الموسيقية فى زيورخ وأصدروا عدة بيانات تحت عنوان الدادية Dadaism التى عبر عنها الفنان چورچ جروز George Grosz وهو أحد أفراد هذه الجماعة بقوله :

« إننا نزدرى كل شئ ، ولا نعتقد فى أى شئ ، فقد لفظنا كل ما يتعلق بالماضى ، وهذا هو ما أطلقنا عليه اسم الدادية . وهى لا تتصل بمذهب معين أو اتجاه اجتماعى خاص ، فهذه الاتجاهات والمذاهب لها برامجها المحددة .

أما بالنسبة لنا فإننا نهدف إلى الانعدامية ، شعارنا اللاشيئية ورمزنا هو الفراغ الأجوف »

ولم يمض سوى عام واحد على نشر هذا البيان حتى ظهرت كلمة « السيريالية » فى إحدى رسائل جييوم أپولينير Guillaume Apollinaire الخاصـة وعلى أثر ذلك قام أندرى بريتون André Breton بدعم هذه الحركة الجديدة التى هى وليدة الدادية والتى تتفق معها فى كنهها وجوهرها .

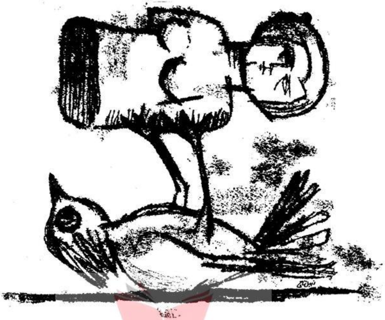
وفى باريس معقل الحركات الفكرية أخذت السيريالية فى التفتح وبخاصة أنها جاءت على أعقاب الحرب العالمية الأولى مما أدى إلى زعزعة كيان القيم الأخلاقية ، فضرب بها السيرياليون عرض الحائط وتبع ذلك ثورتهم على الاتجاهات العقلية أو المنطقية التى أدت إلى كوارث الحرب وويلاتها .

لكن السيريالية تختلف عن الدادية فى أنها لا تهدف إلى الانعدامية كما أنها لا تتخذ الفراغ أساساً لها إذ أنها تعتمد أولا وأخيراً على الحس ، وهو الحس الخالص البعيد عن أى نزعة جمالية . ولقد حدد أندرى بريتون منطوقها فى تلك النشرة التى أصدرها عام ١٩٢٤ إذ قال :

السيريالية هى التعبير السيكولوجى عن إحساساتنا سواء بالرسم أو الكلام . ومن الأمور المسلم بها أنه يجب ألا يخضع هذا التعبير لسيطرة الإدراك .

من الفن إلى الأدب

ولقد تبلور هذا الاتجاه السيريالى فى الفن أولا على أيدى بيكاسو Picasso وجوان ميرو Joan Miro وماكس أرنست Max Ernst ثم انضم إليهـم سلفادور دالى Salvador Dali سنة ١٩٣٠ . ولما



نشبت الحرب العالمية الثانية تفرق شمل هذه الجماعة التى انضم إليها جمع غفير من الشعراء ، فرحل بريتون إلى أمريكا ولما عاد إلى باريس عام ١٩٤٦ استقبل بحفاوة بالغة كمؤسس للحركة السيريالية التى انتقلت على يديه من الفن إلى الأدب . وتمر الأيام سراعاً لتتسع دائرة السيريالية التى أخذت تستهوى الكثير من الفنانين والشعراء ، ولا أدل على ذلك من أن بينالى البندقية الذى أقيم سنة ١٩٥٤ كان يضم أعمال فنانين سيرياليين من جواتيمالا واليونان والنمسا وكندا وبلجيكا والبرازيل. والسيريالية فى الفن انطباعات ولمحات عاجلة وتعبير حر عن المناطق الدنيا من النفس فى خطوط غير منظمة توحى ببروز روابط جديدة .

لكنها فى الأدب وبخاصة فى الشعر تركزت حول التجديد اللغوى لاسيما بعد أن فقدت اللغة حيويتها فى التعبير عن أصالة الفكرة وعمق المضمون وجمال الفاعلية التى تحدثها فى نفس القارئ . من هنا نشأت الدعوة الى اخصاب الصورة الشعرية لتعبر تعبيراً صادقاً عن مناطق الشعور واللاشعور المختلفة . وقد تزعم هذه الدعوة لويس أرجوان Louis Aragon وبول ألوار Paul Eluard وتريستان تزارا Tristan Tzara وغيرهم من كبار الشعراء الذين ثاروا على الاتجاهات الفكرية التقليدية . فهاجموا طرق التعبير والكتابة فى القرن الماضى على أنها ضعيفة غير قادرة على إبراز المعانى الخفية والمدركات الحسية التى كرس السيرياليون كل مجهوداتهم لإحيائها وبعثها فى مظهر جديد قوامه الترابط بين الحقيقة المادية والرمزية السيكولوجية . ولهذا كانت فلسفة نقادها مبنية على النزعة الآحادية التى ترتكز على التماسك القوى بين الفرد وعالمه المحيط به ، دون أن يكون لذاتيته طغيان على المرئيات التى حوله . لهذا يقول رينى كريفل René Crevel فى كتابه عن السيريالية :

« إن النزعة النرجسية فى المرء هى التى توحى

إليه بالتهام الكون بأسره بين أنيابه ، فهو بذلك يحطم العالم الحسى بأكله ليصبح هو مركزاً له ، وهو لا يعى بأنه يحطم نفسه بنفسه ، فيعيش فى منأى عن غيره داخل انعزالية مقيتة » .

لهذا السبب لم يهتم الشعراء السرياليون بالفكرة بقدر اهتمامهم بالصور الشعرية التى تنساب تلقائياً من بواطن النفس غير الواعية ، بل إننا لا نعدو الحقيقة إن قلنا إن أشعارهم عبارة عن سلاسل وأشباك من الصور الشعرية التى لا تخضع لأى قانون عقلى أو منطقى . فلقد ذهب بريتون إلى القول بأن الفكرة لا يمكن أن يكون لها ذلك الأثر القوى الذى تحدثه الصورة التلقائية فى نفوسنا . فالصورة السريالية فى الشعر هى التى تعبر عن مناطق الوحى والإلهام حينما تمتزج بالقوى الخلاقة النابعة من أعماق اللاشعور لتحدث فاعليتها « الديناميكية » التى تفوق الفكرة العرجاء التى تترنح هنا وهناك فى عقلية الكاتب أو الفنان ، تبحث عن كلمة أو تعبير يقربها من ذهن القارئ .

ولذلك جاء الشعر السريالى المعاصر عميقاً فى مضامينه ، طليقاً فى مغزاه ، يوحى بالرؤيا المبدعة ، والبصيرة النفاذة ، بعيداً كل البعد عن المثالية ، إذ أنه يعتمد على الحس فى شكله ومضمونه ، وفى نسقه وكيانه . ولهذا فالناقد السريالى لا يسعى إلى ترديد ما تعارف عليه القوم من قبل ، ولا يؤمن بخلق المذاهب والاتجاهات التى اعتاد عليها غيره لبردد الأقوال المعروفة والأحكام المألوفة التى عفى عليها الزمن ، فهو لا يعترف بهذه السطحية البغيضة . وهو فى تقييمه للأعمال الفنية والأدبية المعاصرة التى نبتت من السريالية ، إنما ينهج منهاجاً أقرب إلى الإبداع منه إلى النقد بمعناه المتعارف عليه ، إذ أنه يبين لنا مواطن الصور السريالية الخلابة ويمر بنا من مرحلة إلى مرحلة ليصل بنا فى نهاية الشوط إلى الصورة البليغة فى تكاملها النهائى . فتلك المراحل التى يتمثلها إنما هى إبداعية أكثر منها نقدية . من هنا كانت الرابطة بين الناقد السريالى والشاعر أو الفنان السريالى رابطة متينة للغاية لم نعهدها من قبل فى تاريخ الفن والأدب على مر العصور المتلاحقة .

من الأدب إلى النقد

وعلى ذلك اتجه النقد الأدبى المبنى على هذه الأسس السريالية إلى دحض الآراء النقدية التى ظهرت فى العصور السالفة والتى نتجت عن التحديد الكلاسيكى لمفهوم اللغة والاستعمال الشعرى الضيق لها . ولهذا ظهرت بين الفينة والفينة معجمات سريالية كذلك المعجم الذى أصدره الناقد السريالى ميشيل ليريس Michel Leiris تحت عنوان « الثورة السريالية » Révolution Surréaliste الغرض منها إزالة المضمون المثالى الذى علق ببعض التراكيب وتقريب الفجوة بين الكلمات ومعانيها . وهذا بالطبع لا يتأتى إلا بالمعرفة الصحيحة لارتباطات الكلمات بمدلولاتها المادية والحسية ، كما نادى أيضاً النقاد الذين يدينون بالمبدأ السريالى بالبعد عن القافية فهذا من شأنه وضع الشعر داخل إطار محدد الأبعاد ، فكثيراً ما يقف هذا الإطار حائلا أمام التعبير الحر عن التلقائية السيكولوجية للشاعر فتبدو الصورة الشعرية « باهتة » مفتعلة ، بدلا من نموها نمواً طبيعياً ، فتبرز إلى حيز الوجود وقد اكتملت نضجاً فتعبر تعبيراً صادقاً عن مكنونات النفس وخبايا اللاشعور . ويجدر بنا فى هذا الصدد — كما يقول بريتون — أن نعود إلى الكلمات المهجورة ، فان الظروف التى هجرت فيها تختلف تماماً عن ظروفنا الحاضرة ، ولا يبعد الآن أن تفى مثل هذه الكلمات ببعض حاجياتنا فى التعبير اللغوى .

ولا يفوتنا إزاء هذه الموجة السريالية فى النقد أن نشيد بذلك المجهود المضنى الذى قام به الناقد السريالى أرباد ميزى Arpad Mesei فى كتابه عن « السريالية فى سنة ١٩٤٧ » "Le Surréalisme en 1947" الذى حقق فيه كل ما كسبته السريالية حتى هذه السنة . ويحتوى

هذا البحث على دراسة شيقة أطلق عليها المؤلف اسم « الأبعاد المتشعبة للمفردات » ويقصد بذلك أن المعنى المتعارف عليه فى القاموس مثلا لكلمة من الكلمات إنما تمثل بعداً واحداً لها . وهناك أبعاد شتى لا تقل عنها أهمية بل تفوقها من ناحية الثروة الفكرية التى تتضمنها والحصيلة الشعورية التى تحمل بين جنباتها . ويعيب أرباد على نقـاد عصرنا الحاضر اهتمامهم بالمدلولات المتواردة للمصطلحات الأدبية وإهمالهم لتلك الأبعاد الثقافية والوجدانية التى دعا إليها فى كتابه . ويختم هذا البحث القيم بقوله :

« حينما ندرك المغزى الداخلى للتعابير المختلفة ، تصبح اللغة طوع بناننا ، وفى هذه الحالة تمدنا بخيوط منفصلة نهتدى بها وسط زحمة المشاعر والأفكار ، حينئذ يتحطم ذلك التداعى التقليدى بين أشكال الكلمات ومعانيها » .

وهذا الاتجاه بمثابة حجر الزاوية فى النقد السريالى للأدب الأوروبى المعاصر وليس معنى ذلك أن العمل الفنى السريالى المراد تقييمه خال من الترابط ، فهناك ترابط من نوع جديد . إنه بالأحرى تزاوج بين المضمون الشعرى والصورة الحية اللألاءة التى تنبض بالإحساس المكبوت والمشاعر الفياضة المتدفقة من أعماق العقل الباطن . لهذا كان للكتابات واللوحات التى تتم بطريقة تلقائية معنى ومغزى سريالى كبير يستطيع الناقد من ورائها كلها أن يستنتج وجود خيوط متباينة واتجاهات متشعبة سواء فى الشعر أم فى الفن .

فالقصيدة السريالية ، كما يبين لنا نقاد هذه الحركة ، ليست بالقصيدة التى نعرفها بهذا الاسم والتى تعارف عليها النقاد والشعراء منذ العصور الأولى للأدب ؛ إن هى إلا نصوص متناثرة هنا وهناك لم تكتب إلا أمام إلحاح القوى الكامنة فى بواطن اللاشعور ، ورغبتها الملحة فى أن تطفو على السطح ، فهى تمثل استجابة لرغبة سيكولوجية دعت إليها الحاجة . ومع مايعوزها من طابع التقليدية فإنها قد أثرت ذخيرتنا الأدبية بفضل إضافاتها المتشعبة فى مضمار اللاشعور وآثاره العديدة على الآداب والفنون .

ويتمثل هذا الإثراء فى استعمال الصورة التلقائية التى أشرت إليها سالفاً ، وفى الأسلوب المجازى الذى يغذى هذه الصورة ، ولقد عبر عن هذا الاتجاه الأخير الناقد بيير ريفردى Pierre Reverdy الذى يدين بالمذهب التكعيبى إذ يقول :

« إن الصورة الشعرية ملتقى لوجهات عديدة من الواقعية . والعقل وحده أن يدرك الصلة بينها . وكلما بعدت الهوة بين الحقائق ، كان الجمع بينها فى محيط شعرى واحد أمراً صعب المنال ، يتطلب من الشاعر حذقاً ومهارة لا تتوفر عند الكثيرين » .

ولقد أضاف بريتون إلى هذا الاتجاه أن التشبيهات التى تغص بها الأشعار تمثل ركناً ضعيفاً فى عملية الخلق . فالصورة السريالية فى الشعر مترامية الأطراف ، متسعة الأبعاد ، ناتجة عن بصيرة نفاذة ، ولمحة خاطفة . وكلما اتسعت الفجوة بين العناصر المكونة لها ، كان ذلك مدعاة إلى قربها من الواقع ، فها هو دالى Dali يضع آلة البرق بجوار سلة البيض فى إحدى لوحاته ، أو ما قاله إلوار فى قصيدته السريالية « الزهرة الشعبية » "La Rose Publique"

« على امتداد الحوائط حيث الموسيقى تصدح
وقد اتجهت بآذانها النحاسية نحو النور
رأيتها تنتظر المداعبة الممتزجة بالخوف من
الرعد » .

فالصور المتلاحقة فى هذه الأبيات غير متكاملة . ومهمة الناقد فى هذه الحالة استكمالها وتوضيحها للقارئ ليستشف من وراء هذه العملية تكاملها السريالى . فها هى جوقة الموسيقى تشنف الآذان بجميل ألحانها ، وهنالك على امتداد الطريق تقف الفتاة فى انتظار صديقها فى يوم ملئ بالغيوم والبرق والرعد ، وكلها تنذر بهطول الأمطار فى

غزارة . والصورة الكلية تعبر عن رابطة الحب القوية التى تتخطى عوائق الطبيعة .

وغالباً ما نجد الصور السيريالية فى الشعر غير مترابطة ؛ إذ أنها لا تخضع لذلك الترابط المنطقى الذى نجده فى الأشعار الأخرى غير السيريالية ، وعلى سبيل المثال أسوق للقارئ هذه الأبيات من قصيدة لأندرى بريتون أطلق عليها « فى نظر الآلهة » Au Regard des Divinités

« قبل أن يسدل الليل البهيم ستائره الحالكة
على مقربة من خرير المياه فى جداولها الرقراقة
قد تجد امرأة تلاحقك فى غدوك ورواحك
إن هى إلا الغسق . فلا تعبأ بما تراه .
لقد تربع أصيص الورد الجميل على عرش هذه الشجرة
القرية بأكملها تغط فى ألوان زاهية
لتبعث فى نفسك الحيوية .
نذكرها جميعاً . الطائر قد انطلق إلى السماء
ونشر زغبه بلونه البنى يحييك من بعيد » .

هذه الصورة « البانورامية » عن العالم الريفى غير خاضعة للمنطق التقليدى ، فالشاعر ينتقل بنا بين مرئياته ليصل فى نهاية الأمر إلى « الرؤيا » المبدعة ووظيفة الناقد السيريالى فى هذه الحالة هى إبراز معالم تلك الرؤيا التى قد تغيب عن القارئ فى معظم الأحوال .

وعلى ذلك فالسيريالية الشعرية مرادفة للغموض . فهى لا تعترف — بالإضافة إلى ما تقدم — بالقواعد النحوية للغة ، وتعتمد اعتماداً كلياً على أساليب المجاز والتورية ، وهى فى تخلصها النهائى من القافية إنما تهدف إلى الانطلاق الوجدانى . ولهذا نجد أن النقد السيريالى لا يخضع لأى ضرب من ضروب الكلاسية الفكرية أو الرومانسية الخيالية . فهو مبنى على معرفة ما تحمله



جون أوزبورن ومسرحية جديدة

لقد كان « جون أوزبورن » للمرة الثانية التعبير الواضح والصريح عن نزعة التحدى وروح التمرد التى ظهرت فى هذا العصر . كما كان أوزبورن أيضاً الصوت الناطق بلسان جماعة الشبان الساخطين ضد الطبقة البورجوازية عام ١٩٥٦ عندما طلع على الناس بمسرحيته الشهيرة « انظر وراءك فى سخط » . وعلى هذا نجده فى مسرحيته الجديدة « وثيقة عهد » التى قدمها مسرح الأولدفيك فى هذا الموسم والمأخوذة عن مسرحية للكاتب الأسبانى « لوب دوفيجا » نجده يعلن فى صراحة ووضوح ما نشعر به فعلا ولكننا نخشى أن نعترف به أمام الناس . وهو يقول أيضاً إن هناك ما يدفعه المرء مقابل طريقة الحياة التى يعيشها ، وأن تسديد هذا الحساب لن يؤجل كثيراً . وهذا المعنى

الكلمات والتراكيب من أبعاد وصور حسية ، كما أنه يقوم على إدراك العلاقات الخفية بين كل هذه الوجهات ، تلك العلاقات التى تخطت حواجز المنطق والقوانين المرعية للنقد التقليدى . وهذا النوع من النقد المبنى على أسس سريالية يعترف اعترافاً صريحاً بقدرة اللغة على الخلق والإبداع وتجسيم المرئيات فى صور خلابة ، بل والتعبير عن اللانهائية فى أشكال حسية كما هو واضح فى الفن السريالى . وتنحصر مهمة الناقد فى هذا المضمار فى تتبع الخيوط الدقيقة التى نسجها الفنان فى لوحته أو الشاعر فى قصيدته ، مبيناً لنا ما لهذا الانطلاق الفنى من آثار فعالة فى التحام هذه الخيوط أو تنافرها .

ولهذا كله ابتعد النقد السريالى عن التجريد الذى كثيراً ما يؤدى إلى الخروج عن العمل الفنى المراد نقده . وفى الابتعاد عن المجردات ابتعاد أيضاً عن المدركات الكلية العقلية التى تحيا فى كنفها ؛ فلقد استعاض عنها بالمدركات الحسية الخصبة التى تتغذى من بواطن اللاشعور ، فهى لهذا قريبة من واقع الحياة الإنسانية . وهذا النقد أيضاً لا يعترف بالتعميم generalization إذ أنه يولى الخبرات الفردية عناية خاصة . وهو يضيق أيضاً بالاتجاه الهروبى المعروف عن الحركة الرومانسية ، إلا أن فى ذلك تراجع وانزواء أمام مشاكل الحياة الواقعية . فالنقد السريالى يجـزم بوجود الحقائق الموضوعية عن المرئيات وأثرها فى حياتنا العامة والخاصة . وهذه لا يمكن تفسيرها على ضوء المعقولات فحسب إذ أن النفس غير الواعية ولحظات الإلهام والنظرة الجشتالتية لها قيمتها فى تفسير الكثير من مظاهر الحياة التى لا تخضع للعرف أو التظاهر الاجتماعى أو معرفة الأسباب والمسببات فى حدود مكانية وزمنية ضيقة .

فايق متى

هو ما يوحى به العنوان الذى أطلقه على مسرحيته .

والواقع أن هذه المسرحية جعلتنا نخلط بسهولة بين ما توقعنا أن يكتبه « چون أوزبورن » وما كتبه بالفعل ، وعلى كل حال فقد أثبت « چون أوزبورن » أنه أكبر من لعن وأعظم من احتقر هذا العصر الذى نعيش فيه ؛ وقلما نجد رجالا أو قوانين أو أفكاراً أو حتى نظما ومعتقدات تنجو من سخطه الشديد . ولكننا نستشف من تقريراته المملوءة بالغضب روح الصدق والإخلاص التى تضفى على أعماله قوة درامية هائلة ؛ هذا إلى جانب ما نجده فى مسرحيته الجديدة من جمل كثيرة فى غاية الأهمية تشير إلى ماضى مستر « أوزبورن » وصراعه المرير فى معترك الحياة .

وبطل المسرحية « ليونيدو » يمثل الشخصية البراقة فى عصر النهضة — تلك الشخصية التى تتنكر للأخلاقيات وتعبث بقيمة الحب الأسرى . فقد أعمى « ليونيدو » والده ، واغتصب أمه ، واعتدى على شقيقته حتى فى ليلة زفافها . ومن جراء هذه الأعمال البشعة نسبه كثيرون إلى جماعة الوجوديين . . ولكن « الناقد الفنى لجريدة التايمز » لا يرى أن الوجودية تبيح للفرد أن ينتهك هذه المحارم لا هى ولا أى مذهب فلسفى آخر ، وعلى كل حال فالمسرحية تفسح مجالا عظيماً أمام مواهب مستر « أوزبورن » كما تعطى له الفرصة لفضح عالم البورجوازية ، وتعريته ، ساعده فى ذلك أداء « روبرت شتنر » لشخصية « ليونيدو » ، هذه الشخصية المنحرفة فى جنون شهوانى والتى تنتقل فى اضطراب دائم من الفوضى الأخلاقية إلى النشوة الجنسية . ومن حسن الحظ أننا نجد فى باطن هذه النزعة التحررية ملاحظة جديرة بالاهتمام ، وهى روح التحذير التى تلف المسرحية بطريقة غامضة ، والتى ندركها جميعاً ، ألا وهو التحذير من أن يصبح عصرنا الحاضر شبيهاً بعصر النهضة ، هذا التحذير هو الذى يدعم موقف مستر أوزبورن كواحد من أهم الروائيين البريطانيين . فها هو « ليونيدو » يردد فى نهاية المسرحية هذه الملاحظة الجديرة بالاعتبار ، والتى يعزى إليها انغماسه الجنونى فى الملذات . فيقول ؛ « إنه سيدفع ثمن هذه الملذات إن آجلا أو عاجلا ، فهى دين أو وثيقة . . وكل يجب أن يسدد دينه » .

دنيا الفنون

الموسيقى السوفيتية الجديدة ..



عبد المنعم الحفنى

- لعل أخصب المدارس الموسيقية المعاصرة، وأحفلها بالآمال لشعوب آسيا وأفريقيا المدرسة الروسية، أو بمعنى أصح المدرسة السوفيتية الجديدة .

- والموسيقى السوفيتية الجديدة شأن كل موسيقى فى العالم تهجر القوالب القديمة وتتنكب الطرق التقليدية ، وكان زعماء مدرسة الخمسة الكبار قوميين فى مفهومهم ، ولكن تلاميذهم أفلتوا من القومية ، وانطلقوا إلى التكامل الأوفق بالموسيقى الرومانسية وخاصة الألمانية .

- إن النغم وحتى فى أشكاله البسيطة يقوم على التكامل فى الشكل ، وبالاستعانة بالإيقاع والهارمونى يخلق النغم مايسمى بالصورة الموسيقية، والاغنية الشعبية هى خير مثال لتكامل الصورة الموسيقية .

- إن الخلاف بين أسافييف وبين الموسيقيين الغربيين أن أسافييف يبحث عن الموضوع أو المحتوى العاطفى والايديولوجى للفكرة المنغمة وليس فقط عن الجمال المطلق للنمط .

ينعقد الإجماع بين رجال الفكر على أن الأدب والفن والفلسفة كلها تعانى أزمة حادة : ويعلل البعض هذه الأزمة بالأزمة الكبرى التى تعتصر العالم المعاصر سياسياً واجتماعياً واقتصادياً .

ويرد أهل الفكر الأزمة الكبرى إلى النصف الثانى من القرن التاسع عشر والثورة الصناعية ، ويؤرخون لها بالصراع بين الجديد وبين القيم السائدة . ولقد كانت هذه القيم هى قيم البورجوازية أو هكذا تسميته فى الدراسات الفكرية المتقدمة وخاصة الألمانية عند شيللر وشيللنج وهيجل ، ويعتبر هيجل قمة الفكر فى القرن التاسع عشر . ومن أفكاره احتفظ فلاسفة ومفكرون كثيرون ببعضها وطوروها ، وانقسموا إلى فريقين بازائها اصطلح على تسمية أحدهما بالمثاليين والآخر بالماديين . ومن الأولين ميشليه وجوشيل وإدوارد إردمان وجابلر وروزنكانز ، ومن الآخرين دافيد فردريك شتراوس وإدجار وبرونوبار وفيورباخ وسبركوفسكى وماركس وإنجلز :



ا . استرافنسكي

مادية ومثالية

وطبع هذا الانقسام الفكر بطابعه ، واتجه الأدباء والفلاسفة والفنانون إما إلى المثالية وإما إلى المادية . وكان الفكر عموماً هذا شأنه دائماً منذ الإغريق ، ولكنه كان قديماً يتسم بالاستقرار لسنين عديدة، أما فى القرن العشرين فحركته دائبة وتغيره مستمر وصيرورته مذهلة ، ويكاد من فرط سرعته أن يبعدنا عن تفاصيله فلا ندرك منها إلا الكليات والعموميات ..

وإذا كان الفكر كما يقول الفلاسفة إما مثالياً وإما مادياً ولن يكون غير ذلك ، فكل محاولة جديدة فيه بمثابة تحصيل الحاصل ، والمهم فيها أنها جديدة ، وأن جدتها تعنى مزيداً من وعى الإنسان بوسائله ، واتساع وعيه يؤكد حريته .

ويجرى التجريب على الموسيقى كما يجرى على سواها . وكنا فيما مضى من قرون نجد بين المؤلف الموسيقى وبين المؤلف الذى يليه عشرات السنين، ولكننا فى القرن العشرين نعثر على عشرات الموسيقيين فى البلد الواحد ، وعشرات النظريات الموسيقية ، وينضم بعض هؤلاء إلى مدارس فلسفية تجمع بينهم وبين مصورين وأدباء ومفكرين وممثلين ومخرجين ، وقد نجد فى المدرسة الواحدة مؤلفاً موسيقياً مثل شونبرج الألمانى ومصوراً أسبانيا فرنسياً مثل بيكاسو وكاتباً إيرلندياً إنجليزياً مثل جيمس جويس أو صامويل بيكيت وشاعراً أمريكياً بريطانيا مثل إليوت :

ومن خلال الدراسات العديدة على الفكر المعاصر وجد النقاد أن أهم صفاته : الثورية ، لكن على أى شئ يثور الفكر المعاصر ؟

إنه يثور كما قلنا من قبل على القيم البورجوازية ، وهذا ما يتفق عليه المفكرون من اليمين واليسار معاً، فمفكر مثل صامويل بيكيت أو مصور مثل بيكاسو لا يمكن أن نطلق على أيهما أنه اشتراكى النزعة ، ولكن الاثنين يلتقيان مع الاشتراكيين واليساريين على كراهية قيم البورجوازية ، وهى كراهية دفعت المفكرين إلى مزيد من التجريب ، وإلى المغالاة أحياناً ورفض كل القديم كما يتضح فى مذاهب الدادية والسريالية .

وخرجت الثورة الجديدة من كل العواصم تقريباً فى أوروبا وآسيا وأفريقية، ورغم وجود تشابه بين فنانين فى أوروبا وبين فنانين فى آسيا مثلا، فإن هذا التشابه ظاهرى ، وإنما التشابه الحقيقى هو بين فنانين من بلد واحد ، ولهذا يقسم النقاد المدارس الفكرية إلى مذاهب إيديولوجية تبعاً لما تحويه من أفكار ، ويقسمونها كذلك إلى مدارس تلتقى حول صفات إقليمية أو جغرافية أو عنصرية ، فهناك المدرسة الإنجليزية والمدرسة

الفرنسية والمدرسة الألمانيـــة والمدرسة الروسية ، وموسيقى مثل ستر افنسكى قد يتشابه مع ديبوسى من الناحية الإيديولوجية ، ولكننا لو تعمقناهما لوجدناهما يختلفان فعلا ، فى حين أن ديبوسى يلتقى أكثر مع الفرنسيين حتى ولو لم يكونوا من مدرسته الفكرية ، ومن ثم فتقسيم المدارس إلى إنجليزية وفرنسية وألمانية الخ تقسيم أسلم وأصح. ونحن لو قارنا حركة الرواد فى انجلترا بحركتهم فى فرنسا برغم التشابه الإيديولوجى فلا بد أن يختلفا فى النهـاية • وهارولدبنتر وجون أوزبورن من مدرستين مختلفتين من الناحية الإيديولوجية ولكن إنجليزيتهما تجمعهما معاً فى رباط أوثق :

ولذلك فالمثالية والمادية ، الفلسفتان الغالبتان فى القرن العشرين ، سوف نجد أنهما تغلب عموماً على مدرسة من المدارس لطبيعة أصيلة فى هذه المدرسة ، ونحن نجد التفكير المادى يغلب سواه من أنماط التفكير على العقلية السلافية ، ونجد التفكير المجرد من شأن العقلية الألمانية . وليس عجيباً أن يكون التفكير الماركسى من نتاج العقلية السابقة فى حين أن التطبيق من خواص العقلية الأولى . وهو رأى يذهب إليه كثير من المفكرين المحدثين مثل إريك فروم : ويهمنا الآن أن ندرس التفكير المادى فى المدرسة الروسية فى الموسيقى ، وارتباط هذا التفكير بالعلوم الحديثة والدفع القومى وحركة التقدم ، لما فى هذه الدراسة من كشف لجوانب العلاقة بين التفكير الاشتراكى وبين الإيديولوجية الفنية وخاصة فى مجال الموسيقى .

مدرسة الخمسة الكبار

ولعل أخصب المدارس الموسيقية المعاصرة ، وأحفلها بالآمال لشعوب آسيا وإفريقيا المدرسة الروسية ، أو بمعنى أصح المدرسة السوفيتية الجديدة .

ونحن قد نعرف الموسيقى الروسية القديمة ونعلم أصولها الفكرية ونحب مؤلفيها الذين اشتهروا عبر تاريخ الموسيقى بمدرسة الخمسة الكبار ، ولكننا يجب أن نلم بأصول الموسيقى السوفيتية الحديثة واتجاهاتها :

والموسيقى السوفيتية الجديدة شأن كل موسيقى فى العالم تهجر القوالب القديمة وتتنكب الطرق التقليدية . وكان زعماء مدرسـة الخمسة الكبار قوميين فى مفهومهم ، ولكن تلاميذهم أفلتوا من القومية ، وانطلقوا إلى التكامل الأوثق بالموسيقى الرومانسية الغربية وخاصة الألمانية . ولم يكن أى من هؤلاء التلاميذ استثناء من هذه القاعدة ، حتى رحمانينوف ومتز . ولكنهم عموماً انقسموا إلى مدرستين تمركزت إحداهما فى موسكو والأخرى فى بطرسبرج ، وكانت بطرسبرج قبل أن تصبح لينجراد مركزاً لحركات التجديد فى الفنون ، لكنها بعد ثورة أكتوبر سنة ١٩١٧ صار دورها دور المحافظ على التراث ، وصارت موسكو المحافظة مجددة فى الفن والأدب . وضمت مدرسة بطرسبرج ليادوف وجلارونوف وسترافنسكى وشتاينبرج (الذى تزوج ابنـة ريمسـكى كورساكوف) . وكان أغلبهم من تلاميذ ريمسكى كورساكوف . وكانت بداية ظهور سكريابين فتحاً جديداً لحركة الرواد أو بداية لهم ، وهى حركة ظهرت بالروسيا بشكل قوى بين ثورتيها سنة ١٩٠٥ وسنة ١٩١٧ . ويصف الشـاعر الروسى باسترناك ، وهو نفسه من تلاميذ سكريابين هذه المرحلة وصفاً دقيقاً فى كتابه الذى يؤرخ به لحياته ، وكذلك فعل مياكوفسكى وبروكوفيف فى رسائلهما مع بعضهما ومع شاعر روسيا مياكوفسكى . وتظاهر حركة الرواد الثورات الاجتماعية مظاهرة عاطفية أكثر منها مشـاركة إيجابية : وتعتبر حـالة جوركى ومياكوفسكى حالتين



شوستاكوفتش

استثنائيتين . وأصاب فشل ثورة ١٩٠٥ القائمين على الفن والأدب بيأس شديد وأحدث فيهم ردود فعل عنيفة شككتهم فيما يمكن أن تحققه ثوراتهم أو انعطافاتهم . ولجأت الأغلبية منهم إلى التصوف يصرفون فيه طاقاتهم ويستعينون به على شدائد أمتهم بالالتصاق بالكنيسة والتبشير بحياة أفضل . وتزعم المتصوفين سكريابين . وصور دستويفسكى هذا المناخ الفكرى خير تصوير فى روايته الطويلة « الممسوسون » .

كانت حركة الرواد سلبية فى غالب اتجاهاتها، وكانت حركة تعبر عن الدهشة أمام العالم ، ونلمس ذلك كثيراً فى أشعار باسترناك ، إلا أن الروس قبيل ثورة سنة ١٩١٧ كانوا قد تحولوا تدريجياً عن الرومانسية الثورية وبلوروا الحركة الجديدة التى كانت قد انبثقت فى ألمانيا والنرويج وتسمت باسم الواقعية أحياناً والمستقبلية أحياناً أخرى . وتقدم صفوفها فى الروسيا مياكوفسكى وبروكوفيف . ويصف مياكوفسكى فى كتابه المعنون « أنا نفسى » كيف كان يهرب هو وصديق له من الملل المعقم الذى لم يتحملاه عندما كانا يستمعان إلى موسيقى رحمانينوف « جزيرة الموتى » . ومع أن جوركى لم يكن من المستقبليين إلا أنه أقر بفضل مياكوفسكى وبروكوفيف وأشار إليهما دائماً « كمرآتين رائعتين لروح العصر الثورية » .

ولما قامت ثورة أكتوبر سنة ١٩١٧ تبنى الحزب البلشفى النظرية المادية الجدلية التى صاغها ماركس وإنجلز وبلورها بليخانوف ولينين كوسيلة لفهم التنظيم الاجتماعى والاقتصاد السياسى والفلسفة والجمال : وتوقف النظرية المادية الجدلية الإنسان على قوى الطبيعة ليسيطر عليها بهدف تطويرها ومن ثم يحقق حريته . ويعرف إنجاز الحرية بأنها « الوعى بالضرورة » . وكان لينين يطالب بالعمل أكثر من التنظير . وكان يقـول « لا يجب أن ندع فوضى النظرية تسيطر وتملى » ولكن الماركسية لم تتحدث كثيراً فى الجماليات ، بل كانت تدور أساساً حول الاقتصاد والسياسة والفلسفـة والاجتماع . وتأكدت النظرية بقيام الدولة البلشفية سنة ١٩١٧ .

وكان أول من طرق موضوع العلاقة بين الفن وبين المجتمع على أساس من الواقع الفيلسوف شرنشفسكى فى كتابه « الحياة والجمال » . ومن بعده جاء بليفسكى ووضع نظريته الجمالية وتشبه نظرية كوليردج الانجليزى وتنكر قيام فن يخلو من الدعوة الأخلاقية والاجتماعية .

البحث عن نظرية فى الجمال

وهاجم شرنشفسكى فلسفة هيجل التى تقول بأن تقدم الإنسان علمياً يدمر قدرته على الإحساس بالجمال وبالفن ، وكان يؤكد عكس ذلك ، إن أى موضوع يعبر عن الحياة أو يذكرنا بها هو موضوع جميل فى صميمه . وطور هذه النظرية فى مجال الموسيقى المؤلف الموسيقى سيروف الذى كان له أثره الضخم على مسورجسكى.

ولقد كان ماركس وإنجلز حريصان على تجنب إنشاء علاقات ميكانيكية بين ما يحدث فى المجتمعات من تغييرات وما يجرى فيها من أفكار ، وكانا يريان هذه العلاقات ديناميه تقوم على أساس وعى الإنسان بالتحولات الإيديولوجية من خلال الوعى الاجتماعى وقال ماركس « إن تركز المواهب الفنية فى بضعة أشخاص وعدم وجودها لدى الجماهير العريضة أمر تسبب فيه التقسيم الرأسمالى للعمل » . ولكننا فى المجتمع الاشتراكى « لن نجد مصورين كباراً بل سنجد الناس يمارسون التصوير ضمن بقية المجالات الأخرى التى يمارسونها كممارسة لنشاطهم الإبداعى نفسه » .

وأكد ستالين هذه النقطة الأخيرة قبل موته مباشرة عندما قال « إن هدف الاشتراكية يجب أن يكون تقليل ساعات العمل ليتاح الوقت لكل فرد ليشغله فى ممارسة النشاط الثقافى » . وحذر إنجلز من خطورة مطابقة كل مايقوله الفنان من آراء وأفكار بما ينشئه من فن ، وضرب كمثل قصص بلزاك ، فبلزاك فى آرائه ملكى ، ولكنه فى رواياته وقصص الكوميديا الإنسانية يفضح الفساد العفن الذى يعيش فيه المجتمع البورجوازى فى القرن التاسع عشر ، ومن وجهة النظر الماركسية لا يقلل من شأن الفنانين والكتاب الكبار الذين عاشوا تمزق المجتمعات البورجوازية إنهم لم يشاركوا إيجابياً فى قلب هذه المجتمعات بل يكفيهم أنهم أدانوها بكتاباتهم . ونقد إنجلز فى كتابه « الرد على دوهرنج » آراء دوهرنج وقال « لذلك فالسيد دوهرنج عندما يشمخ بأنفه على الهلينية لأنها قامت على العبودية فما كان أجدر به أن يلوم الاغريق كذلك على أنهم لم تكن لديهم آلات بخارية أو تلغراف كهربائى ». وقال كذلك « إن فكرة الفن المنحل لابد أن تكون نتاج فترة منحلة فكرة مزيفة ، لأن الناس عندما يتحدثون عن الأفكار الثورية فى مجتمعهم إنما يعبرون عن أمر واقع وهو أنه فى داخل المجتمع القديم توجد عناصر مجتمع جديد قد تخلقت ، وأن هذه العناصر تقوى باستمرار ويشتد عودها متعايشة مع الأفكار القديمة التى تسير فى طريق الانحلال إلى أن تنتهى تماماً ». وعلى هذا الأساس يفسر الماركسيون وجود مدرسة مسورجسكى القومية من داخل المجتمع الفاسد المتهاوى الذى كانت تعيشه روسيا القيصرية .

ودرس بليخانوف دراسة مفصلة الأشكال الفنية لمجتمعات عدة من البدائية حتى أكثر المجتمعات تقدما ، وطورها من نظرية شرنيشفسكى ، وذكر أن أشكال الفن مثل الرقص هى أشكال نمت مباشرة من حركات العمل فى المجتمع البدائى ، لأنه لم تكن هناك تقسيمات طبقية فيها بعض الناس لا ينتجون . ولكن الرقص فى فرنسا فى القرن الثامن عشر لم ينشأ من خلال ممارسة العمل بل نشأ كتعبير عن الفراغ الذى كانت تعيشه طبقة غير منتجة . واستعان الفلاسفة من بعد بكتابات بليخانوف فى محاربة نظرية « هانسلك » الموسيقية فى الجمال المطلق الخالد .

وطبق لينين تعريف إنجلز عن الحرية ، حول وضع الفنان فى المجتمع ، وأكد أنه « من المستحيل



أ. خاشادوريان

أن تعيش فى مجتمع وأن تظل حراً فيه طالما أن هذا المجتمع بورجوازيا ، لأن حرية الفنان أو الكاتب فى مجتمع كهذا حرية مقنعة ، أو أنها حرية تنافق صاحب المال أو تعتمد على الرشوة » . وبعـد الثورة قال لينين : « إن ثورتنا قد حررت الفنانين من تسلط كل هذه الظروف الشاذة ، وصارت الدولة السوفيتية حامية الفنانين ومستهلكة فنهم فى نفس الوقت ، ولكننا طبعاً شيوعيون ولا يجب أن نقف مكتوفى الأيدى وندع الفوضى تستفحل على هواها ، وإنما واجبنا أن يكون زمام التطور فى أيدينا وأن نسلك طبقاً لمخطط محدد نصوغ نتائجه صياغة تامة ، ولا يهم مالدينا من آراء عن الفن ولا ما يمكن أن يثيره الفن من أحاسيس فى بضع مئات من الناس ، أو حتى فى بضع آلاف من مجتمع يعد بالملايين ، إنما الفن ملك الشعب جميعاً ، ويجب أن يضرب بجذوره إلى صميم الجماهير الكادحة ، ويجب أن تكون له سمات معينة لتفهمه هذه الجماهير ، ويجب أن يكون الفن صوت أحاسيس وأفكار وإرادة هذه الجماهير ، ويجب أن يكون بهدف الأخذ بيدهم ورفعهم » . وحذر لينين من خطورة العقول التافهة التى يمكن أن تستخدم هذه السياسة كوسيلة للتسلط والسيطرة . يقول لينين : «مما لاشك فيه أن النشاط الأدبى أو الفنى هو أقل النشاطات التى يمكن أن تخضع لعملية تسوية ميكانيكية أو مساواة ميكانيكية ، ولا يمكن أن تخضع لغالبية تتحكم فى أقلية . ومما لاشك فيـه أننا فى مجال الأدب والفن فى حاجة إلى رحابة أوسع يمارس فيها الأشخـاص والأفراد ميولهم وأفكارهم وخيالاتهم وما يرونه من أشكال ومضامين » . وكان لينين بذلك يرسم حدوداً بين المركزية — الديموقراطية — للحزب وبين الوسائل التى يستطيع بها أن يحل المشاكل الجمالية .

الشكل الموسيقى

والعلم فى النظرية الماركسية يكتشف ويرتاد الحقيقة الموضوعية ، والفن كذلك يكتشف جانباً

من الواقع ، فهو لذلك كالعلم كلاهما منوط بزيادة وعى الإنسان بالواقع . وهذه الفكرة طورها لونارشارسكى رئيس قسم الفنون والتعليم فى دراسته للفن ، وبوريس أسافييف المؤلف الموسيقى والذى كان من كبار الرواد الموسيقيين فى الفترة السابقة مباشرة على انتقال السلطة إلى أيدى السوفييت .

ويعرف أسافييف فى كتابه « الشكل الموسيقى » الصادر سنة ١٩٣٠ الموسيقى بوصفها « فن الأفكار المتجسدة فى النغم » . وهو يقول إن الموسيقى تستقى أساساً من التجربة العاطفية ، ولكن لأن الإنسان له جهاز عصبى والمخ أكثر أجزائه تطوراً فان التجربة لابد أن تمر فى شكل أفكار واعية لكى يستطيع المخ أن يعبر عنها .

ويتشابه كلامه إلى حد بعيد بكلام الشاعر الانجليزى « وردثورث» عن الشعر عندما يقول : إن الشعر يتأسس فى العاطفة التى يستعيد الإنسان ذكراها فى وقت راحته . وهذا التذكر يكون بالطبع تذكراً واعياً . ويربط أسافييف بين الكلام عن الإنسان وبين النغم ويقول : إن الاثنين يقومان بوصف ظلال العاطفة ويحددان سمات الشخصية والقومية والمزاج الشخصى : ويتضح الفارق بين الاثنين فى مجال الكلام بوصفه يهتم أولا بالمعانى وبتوصيلها إلى الناس ، أما اهتمامه بالنغم فهو اهتمام ثانوى . فى حين أن النغم وحتى فى أشكاله البسيطة يقوم على التكامل فى الشكل ، وبالاستعانة بالإيقاع والهارمونى يخلق النغم ما يسمى بالصورة الموسيقية :

والأغنية الشعبية هى خير شعار لتكامل الصورة الموسيقية.

ويذهب إلى هذا الرأى شونبرج ولكنه لا يعد الأغنية الشعبية متكاملة ، وإنما يستخدم الموضوعات الشعبية للتأليف السيمفونى : ويقول أسافييف إن الصورة الموسيقية وحتى الآلية التى تخلو من الكلمات يمكن أن تعبر عن الواقع لأنها نتاج بشرى. وبوصفها كذلك لا يمكن أن تخرج عن الواقع ، ولأنها نتاج للمشاعر فان الأفكار تتحكم فيها والواقع يتحكم فى الأفكار ، وإذن فالموسيقى كذلك تعبر عن الواقع . ويظاهر أسافييف فى رأيه كثير من الموسيقيين الغربيين مثل هندميث :

ولكن الخلاف بين أسافييف وبين الغربيين أن أسافييف يبحث عن الموضوع أو المحتوى العاطفى والايديولوجى للفكرة المنغمة وليس فقط عن الجمال المطلق للنمط .

وهو يرى أكثر من ذلك أن تطور الصور الموسيقية فى البيلوفونى وفى غيرها من الأنماط الموسيقية كالسيمفونى والأوبرا يخضع لتأثير الوعى الاجتماعى ، وهو يقول إن بيتهوفن اكتشف دوربا جديدة فى الحركة الأولى لسيمفونية إرويكا ليس لأنه أراد أن يبدع أنماطاً وأشكالا جديدة مطلقة ، ولكن لأنه وجد نفسه يعبر بلا وعى بالشكل الموسيقى عن الأفكار السائدة فى مجتمعه فى أوربا القرن التاسع عشر الثورية .

صورة الواقع فى الموسيقى

وطور فانسيلوف أفكار أسافييف فى كتابه « صورة الواقع فى الموسيقى » المنشور سنة ١٩٥٠ ، وخاصة أفكار أسافييف المتعلقة بالأشكال الموسيقية،

وهو يعتبر التمثيل الموسيقى وسيلة هامة لخلق الصور الموسيقية وجعلها تعكس الواقع . والمؤلف الموسيقى عنده يستطيع أن يسترجع أنغام الكلام البشرى ويعد أصواتاً موسيقية تشبه أصوات الطبيعة وتوحى بحركات الجسم الإنسانى كما هو فى الباليه .

وبواسطة الإيقاع وعن طريق ما يثيره من قوة يستطيع أن يوحى بالحالات الوجدانية المختلفة ، ويؤكد أن هذا التمثيل لا يجب أن يكون غاية فى ذاته بل يجب أن يدخله فى نسيج الموسيقى، يستوى فى ذلك أن تكون موسيقى ذات موضوع (برنامج) أو موسيقى مجردة ، وإلا كانت النتيجة مجرد طبيعية تنزع الأفكار التى تعبر عنها اللغة وتضع

محلها موسيقى بحتة ، الأمر الذى يناقض المقصود بالموسيقى .

ولم تهتم مؤسسة الموسيقى الملحقة بقوميسارية التعليم فى أول الأمر ، وبعد قيام الثورة بالمشاكل الجمالية للموسيقى ، قدر اهتمامها بتطوير الهيئات المنتجة والمشرفة على الموسيقى . ووافق الحزب على كل ما من شأنه أن يستسيغه الشعب العامل ، ومن ثم أعطى زمام الإشراف على الموسيقى للرواد أو « الأفانجارد » الذين كانوا من ثوار فترة ما قبل الثورة ، وهؤلاء انقسموا على أنفسهم فى اتجاهين تميزت بهما الفترة حتى عام ١٩٣٠ ، وتجمع أصحاب الاتجاه الأول حول جمعية الموسيقيين البروليتاريين الروس بهدف خلق موسيقى جديدة كلية تستسيغها الطبقة البروليتارية أو العاملة ، وترجمت الأوبرات العالمية مثل أوبرا توسكا لبوسينى باللغة العامية ترجمة شعبية ثورية ، واختارت من أعمال المشاهير الأعمال ذات المضمون الثورى كأعمال بيتهوفن وموسورجسكى ، وأبدعت أعمالا جديدة لدافيدنكو وكوفال ويودين . ويؤخذ على هذا الاتجاه جفافه وخشونة أسلوبه وميلوديته . ولم يحفظ لنا التاريخ من الأعمال المؤلفة شيئاً سوى اسمها ، ولم يبق من أغانيها سوى أغانى بيلى ودافيدنكو الشعبية باعتبارها تصلح أساساً لنوع جديد كلية من الأغانى الشعبية ظل فريداً فى بابه من الموسيقى السوفيتية حتى اليوم .

أما المجموعة الثانية فتسمت باسم رابطة الموسيقى العصرية ورأسها أسافييف ، وكانت تشجع التجريب وتعزف سيمفونيات أكثر الموسيقيين تقدماً فى أوروبا الغربية ، وكانت هذه الرابطة هى أول من قدم أوبرا « وزيك » للموسيقى الألمانى العظيم برج حتى قبل أن تقدمها ألمانيا نفسها . وكانت هذه الرابطة تقول إن هندميث وشونبرج وكل التجريبيين وحركة الأفانجارد فى أوروبا الغربية إن لم يكونوا اشتراكيين فهم على الأقل ضد البورجوازية ، واشتهر من هذه الرابطة شتاينبرج وبوبوف وبولوفنكين وليانوشنسكى وموسولوف بالإضافة إلى أسافييف . وبعكس الموسيقيين البروليتاريين رجعت الجماعة بموسيقى الحجرة والأشكال السيمفونية ، ولكنها كانت مثلهم ضد الرومانسية ، ولنلاحظ أن المدرستين معاً كانتا من دعاة خلق موسيقى تعبر عن الاصلاحات الاشتراكية الضخمة التى كانت تقوم على قدم وساق بالاتحاد السوفيتى تحقيقاً لبرنامج التصنيع الطموح والكهربة الذى أعلنه لينين سنة ١٩٢٠ ، وقدم موسولوف وبولوفنكين أوبرات حول هذه الموضوعات حاولوا فيها أن يعكسوا حياة الجماهير وآمالها ، ولكن المدرستين معا وقعتا فى خطأ بين إذ لم يضعا فى حسابهما مستوى الجماهير وقدرتها على استيعاب الجديد . وفى سنة ١٩٣٠ انتهت جماعة البروليتاريين تماماً وخاصة فى الموسيقى والأدب بالرغم مما بذلوه من مجهودات ضخمة لجمع أشتات الكتاب والمؤلفين من بين صنوف العمال .

وفى سنة ١٩٣٤ ألقى جوركى كلمة فى المؤتمر الأول للكتاب السوفييت قال فيها : « إن أهم وأرق سمة يمكن أن تكون للفن السوفييتى هى واقعيته الاشتراكية التى يبدعها فنانوه بروح رومانسية ثورية متشبعة بانسانية بروليتارية » . ومن المهم هنا أن نذكر أن مصطلحات « واقعية اشتراكية وإنسانية بروليتارية » لم يخترعها زعماء الحزب بل الفنانون والكتاب السوفييت أنفسهم فى محاولة لفهم مشاكلهم وتوجيه الفن وتوظيفه اجتماعيا . وعرف ستالين الواقعية الاشتراكية بأنها الفن الاشتراكى المضمون ، القومى الشكل . وقاوم جوركى تأثير رومانسية البروليتاريين لأنهم كانوا دعاة تضامن بروليتارى دولى ، وكانوا ضد السمات القومية ويحتقرون أساطير شعبهم ، أما جوركى فكان يطالب بتطوير فن الجمهوريات القومية ويعتبر هذا الفن على نفس مستوى الفن الروسى نفسه .

وفى سنة ١٩٣٢ تكون الاتحاد السوفيتى للمؤلفين الموسيقيين تحت رئاسة أسافييف بهدف جمع شمل الجماعات المتناثرة التى وجدت منذ قيام الثورة . وانتشرت فروع الاتحاد بمختلف الجمهوريات وأنيط بها مسئوليـة رعاية المؤلفين مادياً وترقية الموسيقى السوفيتية ونشرها ومناقشة الأعمال الجديدة واكتشاف المواهب وتعميق مفهوم الاشتراكية الواقعية فى الموسـيقى وبين صفوف الشعب ، ومن ثم رأى الاتحاد إعادة النظر فى التراث الموسيقى كله ودراسة الموسيقى الشعبية دراسة منهجية وتشجيع القوميات النائية على التأليف .

ويعتبر ظهور خاشادوريان من فضل هذه المرحلة .

ومن أروع ما أوجده الإيمان بنظرية الواقعية الاشتراكية تأليف موسيقى أوبرا « نهر الدون الهـادئ » لدزرزنسكى عن رواية شولوخوف الشهيرة . وربط دزرزنسكى بين القصة الثورية وبين الموسيقى الدرامية المنغمة التى تنهض على الأغنية الشعبية القوقازية خالقاً شكلا فنياً جديداً كان له اتباعه الكثيرون وسرعان ما انتشرت أغانيه بشكل مذهل بين العمال كما لم يسبقه إلى ذلك أحد .

ولعبت الموسيقى دوراً تاريخياً فى تصوير الأحداث السوفيتية بالتصاقها بآلام الشعب وآماله .

وفى سنة ١٩٣٠ دوت انتصارات الفاشيـة فى أوروبا ، وخشى الاتحاد السوفيتى منها . ثم جاءت الحرب تؤكد خوفه القديم وعاد الحزب إلى تشديد قبضته على الفنون وتوجيهها وتولى جدانوف زمام شرح وجهة نظر الحزب فى سلسلة من المناقشات عقدها بين سنة ١٩٤٦ وسنة ١٩٤٨ مع مختلف المؤسسات المهنية . وبدأت مناقشـة الموسيقى بظهور أوبرا موراديللى « الصداقة العظيمة » وشكا الحزب من عدم إقبال الجمهور على قاعات الموسيقى ، واتهم لجنة المؤلفين بالأوتوقراطية وحب الشهرة والدعاية لأعمالهم ومقـاومة نقدها وتعويق ظهور مؤلفين جـدد وخاصة من الجمهوريات النائية . وقام صراع جدلى عنيف بين شباب المؤلفين وبين شيوخهم واتسمت المناقشـة بالإسفاف . ولم يشترك أسافييف فى النقاش إذ كان قد جرح أثناء حصار لينجراد ويرقد مريضاً وكلف الحزب جدانوف بإنهاء المناقشة ووضع دستور للواقعية الاشتراكية ، فأعاد جدانوف صياغة المبادئ القديمة وضمنها نقطاً جديدة ، وعرض مفهوم الشكلية ولم يقصره على التجريد والنمطية بل أدرج داخله كل موسيقى لا تعكس حياة الشعب العامل مباشرة . وطالب بأن يكون للموسيقى هدفان : الجمال والرقة . ولكنه قال إننا لكى نحقق هذين المطلبين لابد أن نؤمن بمفاهيم مسبقة مجردة ستظل باقية خالدة ما بقى الإنسان لأنها مفاهيم إنسانية أصلاً . وهـذا الرأى هو عكس رأى بليخانوف ، لأن بليخانوف يربط بين المفاهيم الفنية وبين الشكل الاجتماعى وعلاقات الانتاج ، أو بين الايديولوجية وبين التركيب الطبقى ،

أما جدانوف فكان يقول بمفاهيم عامة انسانية مسبقة وهو عكس كلام بليخانوف من أن لكل مجتمع مثله الأعلى الجمالى نتيجة لظروفه الموضوعية .

ومع ذلك حدث العكس وخرجت أعمال هزيلة أسقطها التاريخ ، وبقيت لهذه المرحلة مكرمة واحدة وهى اكتشاف مؤلفين من الجمهوريات النائية مثل تكتشفيلى وأمبروف وكاراجيف وبونين ، وبفضلهم اتجهت الموسيقى السوفيتية وجهة جديدة تماماً ، على ما اعتقد ويعتقد كثير من النقاد ، بها سيكون الإسهام الحقيقى للاتحاد السوفيتى فى التراث الإنسانى الموسيقى العالمى .

موسيقى الموجام السيمفونية

ولا يمكن أن نسمى هذا الاتجاه الجديد اتجاهاً فولكلورياً ولكنه يتجاوز هذا الموقف إلى آفاق أرحب ، تماماً مثل موسيقى الجاز التى تؤسس على الموسيقى الزنجية ولكنها تتجاوزها إلى رحابة الحضـارة الحديثة بآلاتها وفلسفاتها وأهدافها الفكرية . ويسمى هذا الاتجاه موسيقى الموجام mugam السيمفونية . واشتهر من دعاتهـا مؤلفون من جورجيـا وأرمينيا وأذربيجان ،

وتشبه الموجام موسيقى الراجا الهندى والجاز الزنجى وتتجه إلى البناء السيمفونى . وخطورة هذه الموسيقى والجديد فيها معاً هو أنها تخلى السيمفونية من بنائها التقليدى وتضع مكانه بناء جديداً . ومن أشهر سيمفونياتها سيمفونية Shut لأمبروف ، وينقسم بناؤها إلى تسعة أقسام ، كل قسم منها محدد له صفاته المميزة . ويستخدم فيها الزخارف الموسيقية عن طريق الآلات القومية الشعبية . ولا يجب أن نربط بين هـذا النوع وشرقيات ريمسكى كورساكوف مثلا . وتتجه أغلب موسيقى المؤلفين الشباب هذه الوجهة الجديدة فى استخدام الآلات والغنائيات الشعبية وتطويرها أوركستراليا ، ومع انتشار الثقافة فى المناطق النائية فى الاتحاد السوفييتى وفورية النهضة وحماس شعوبها سوف تتخلق أشكال جديدة لم تعرفها الموسيقى التقليدية ، وهو أمر لن يكون مقصوراً على الاتحاد السوفييتى وحده ، بل يبرز بصورة قوية ملفتة للنظر فى كل بلاد آسيا وأفريقيا الآخذة بأسباب النهضة ، الأمر الذى يجعل النقاد يقولون إن عواصم العالم التى كانت تضج بالموسيقى لم تعد روما وفينا وبرلين ولندن وباريس وإنما تعدتها إلى عواصم أخرى أبعد منها وأكثر حداثة فى قلب آسيا وأفريقيا الجديدتين .

عبد المنعم الحفنى

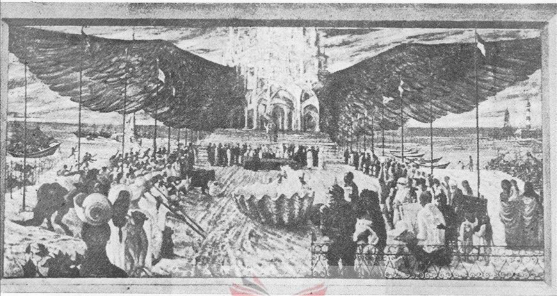
هربرت ريد
الشاعر

من الغريب أن من يدعوهم سير « هربرت ريد » بأساتذته المباشرين مثل « إزرا باوند » و « ت . س . إليوت » و « ويليام كارلوس ويليامز » هم أولا وقبل كل شيء شعراء . ووجه الغرابة فى ذلك أن شهرة سير « هربرت ريد » لم يكتسبها عن طريق الشعر ولكن عن طريق كتاباته النثرية الجريئة باعتباره ناقداً وروائياً وواحداً من كتاب السير والمقالات فضلا عن عمله محرراً أدبياً وناقداً فنياً بالصحف والمجلات . ولذلك يعتبر سير « هربرت ريد » منبعاً خصباً وفريداً فى دنيا النثر . والواقع أن العنوان الذى أطلقه على كتابه الجديد "Collected Poems" أو « مجموعة الأشعار والقصائد » الصادر سنة ١٩٦٦ قد جاوز الحقيقة بكثير لأن محتويات الكتاب عبارة عن سلسلة طويلة من الأعمال النثرية التى تتناول موضوعات شتى مثل الفن والتعليم والسياسة والأدب . وعلى الرغم من أن هذه الأعمال لم تكتمل بعد ، إلا أن أساليبه النثرية فيها قد امتلأت بالخصوبة والخيال . حتى أننا نجد أسلوبه فى سيرة الحياة المسماة العين البريئة "Innocent Eye" أقرب إلى الشعر منه إلى النثر . . والحال كذلك فى رواية « الطفل الأخضر » "Green Child"

ويعتبر سير « هربرت ريد » من الكتاب الموهوبين الذين يتمتعون بملكة النقد . وهو يمتاز أيضاً بموهبة فريدة ألا وهى الإحساس المرهف بالموضوعات وبالشخصيات ، لدرجة أنه يستطيع أن يلتقط بذكاء أهمية وفائدة أى منها . كما يستطيع أن يتكلم عنها بتدفق واستفاضة حتى ولو كانت هذه الموضوعات مختلفة التنوع . فهو يتكلم عن التأمين الاجتماعى كما يتكلم عن الفن السيريالى كما يتكلم عن التحليل النفسى . . إلى جانب قدرته الخارقة على وصف الشخصيات المتباينة من « دالى » إلى « جارسيا لوركا » إلى « أندريه جيد » إلى « كيركجارد » .

والذى يهمنا الآن هو أن هـذه الملكة التى كانت سبباً فيما حققه من نجاح هى نفسها التى خانته فى دنيا الشعر ، فأكثر قصائده وخاصة القصائد الأولى تأخذنا عشرات السنين إلى الوراء فى الوقت الذى كنا نود لها أن تنقل لنا أحاسيس الشاعر المعاصر ، وإن كنا نجد أن قصائده القصيرة أكثر طموحاً ومعاصرة من قصائده الطويلة التى تفتقر إلى الأحاسيس الأكثر دفئاً وحرارة .

وأقل ما يمكن أن نصف به هـذا الديوان الشعرى الجديد هو أنه أدب ، ولكنه أدب من النوع الذى يشيع فينا البرود والجمود بدلا من الدفء والحرارة ؛ ولقد كتب « فورد مادوكس فورد » سنة ١٩٢١ يصف « هربرت ريد » قائلا : « لا أعتقد أن ريد مفكر جامد ، ولا هو من الشعراء الميتافيز يقيين كما يدعى هو نفسه ، كل ما هنالك أنه لا يذوب عاطفة وانفعالا » . ولكن لم ينس أن يمتدح الكاتب الواعد بقوله : « ريد ولد طيب » . ومع ذلك فإن رأى الشاعر الشاب فى نفسه كان أكثر ذكاء . فن قوله فى ديوانه الجديد إنه لم يكن ليستمر فى كتابة الشعر لو لم يعتقد فى قرارة نفسه أنه شاعر بالفعل . ولكن « ريد » لا يبالى فى ادعاءاته بخصوص شعره ، ففى مقالة قصيرة من مقالات هذا الديوان تكلم عن كل ما قدمه من أعمال شعرية قائلا بتواضع شديد : « إن معظم القصائد غير كاملة بالنسبة إلى مستواه » وهو يعلم أن هذا الاعتراف ليس فى صالحه . . ولكنه يعلم أيضاً أنه الاعتراف . . الحق .



السلام : آخر أعمال الجزار

الجزار ..

فنان الفضاء والأساطير

صبحى الشارونى



« الميثاق »

فى ٧ مارس الماضى ، انطفأت شعلة الحياة فى صدر الفنان عبد الهادى الجزار ، الذى عبر فى لوحاته ورسومه عن الأساطير الشعبية والأحلام وعصر الفضاء . . . وفى مستشفى المبرة بحى مصر القديمة فى القاهرة ، أسلم روحه بعد أن قضى أسبوعين فى فراش المرض لعلة فى القلب .

فى حى القبارى بالإسكندرية ولد الجزار فى مارس ١٩٢٥ . . وفى حى السيدة زينب بالقاهرة ، قضى طفولته وشبابه . . وهكذا فتح عينيه على التقاليد المترسبة فى جنبات الأحياء الشعبية . . وشاهد العادات الموروثة بين أبنائها . . الموالد والأفراح وحفلات الزار . . ولاحظ الأحجبة والتمائم والإيمان بالسحر ، وسمع الحواديت والحكايات والأساطير

● ومنذ البداية ، حاول الجزار أن يتوصل إلى العنصر العالمى فى الفن وذلك بعد أن بلغ فى دراساته الدرجة التى تتيح له مرونة التعبير ، والقدرة على تفسير الظواهر من خلال الرسم .

● تحول الإنسان فى لوحات المرحلة قبل الأخيرة إلى آلاف مؤلفة من مركبات وأجزاء وجزئيات ، بل وذرات ، لا رابط بينها سوى شكل فقد روحه ، ومن هنا تتحقق الفجيعة ، وتتمثل مأساة الإنسان المعاصر .

● إن لوحة السد العالى هى أنجح أعمال الجزار طيلة حياته الفنية ، وهو يصور فيها الإنسان المصرى عملاقاً ينبض بالحياة وقد استبدل بالشرايين والأوعية الدموية قنوات من الحديد والمعادن وكأنها الأجهزة التى تبنى السد العالى .



غزو الفضاء

وتشبعت ذاكرته بكل هذا ، فكانت النبع الأصيل لأعماله الفنية المبكرة .

ظهرت مواهبه الفنية فى صباه . . وعندما حصل على الشهادة الابتدائية ، وهو على أبواب المراهقة ، توجه إلى كلية الفنون الجميلة وهو يرتدى البنطلون القصير ، طالباً الالتحاق بها ولما رفضوا طلبه ، زاد إصراره على متابعة الطريق ، فواصل دراسته الثانوية ، ولم يكف أبداً عن ممارسة الفن .

وفى جمعية الرسم بمدرسة الحلمية الثانوية ، تعرف على الأستاذ حسين يوسف أمين ، ذلك المفكر الذى كان يعمل مدرساً للرسم حينذاك ، والذى شغل منصب مفتش أول الرسم والتربية الفنية بعد ذاك .

ورغم أن هذا المفكر لم يقم بالتدريس للجزار سوى عام واحد ، إلا أنه كان كافياً لإقامة علاقة دائمة بينهما . . وعندما كون حسين يوسف أمين جماعة الفن المعاصر عام ١٩٤٦ كان الجزار من أهم أعضائها ، ومن أكثر أفرادها نشاطاً وتميزاً .

وفى عام ١٩٤٢ خاض الجزار أول مسابقة فنية ، وهو لم يزل بعد طالباً بالثانوى . . كانت المسابقة تدور حول رسم لوحة إعلانية لتستخدم فى الدعاية الصحية ، وتهدف إلى حث المواطنين على مراعاة النظافة والإقلاع عن العادات والتصرفات غير الصحية . . وقد فاز الجزار بالجائزة الأولى عن لوحته التى صورت شخصاً يتمخط على الأرض ، وقد نجح فى إعطاء الإحساس بالتقزز والاشمئزاز من هذا الفعل . وكانت موهبته فى هذا الاتجاه تعتبر من مقدمات مذهبه الفنى فيما بعد .

وفى المسابقة العامة لطلاب « التوجيهية » فاز الجزار بجائزة الرسم الأولى على جميع طلاب القطر المصرى وكانت هذه الجائزة تخول له الدراسة الجامعية مجاناً .. ولكنه اختار كلية الفنون الجميلة ذات الدراسة المجانية للناجحين فى امتحان القبول .. وكان ترتيبه الأول بين المتقدمين لهذا الامتحان .

التحق الجزار بكلية الفنون الجميلة رغم معارضة أسرته عام ١٩٤٤ .. وشارك فى الحركة الفنية من عام ١٩٤٦ وهو لم يزل طالباً بعد .. وذلك من خلال جماعة الفن المعاصر التى أصدرت بيانها الأول فى ذلك التاريخ موقعاً عليه من الجزار وآخرين .

وخلال فترة الدراسة ظهرت على الجزار أعراض مرض « روماتزم القلب » ، وقد أقعده هذا المرض عاماً كاملا ، فتخلف عن زملائه .. ومع هذا حصل على درجة الامتياز مع مرتبة الشرف عند تخرجه عام ١٩٥٠ ، فعين معيداً بقسم التصوير فى كلية الفنون الجميلة ، وظل يعمل بتدريس الفن وإنتاجه حتى شغل منصب « أستاذ مساعد » لفن التصوير الزيتى .

وقد سافر الجزار إلى إيطاليا ليستكمل دراسته الفنية ، حيث حصل على دبلوم الترميم بالإضافة إلى شهادة التخصص فى التكنولوجيا من أكاديمية الفنون الجميلة بروما .

وخلال العشرين عاماً الماضية ، أسهم هذا الفنان فى المعارض الجماعية .. ففى أثناء دراسته شارك فى معارض جماعة الفن المعاصر أعوام ١٩٤٦ ، ١٩٤٨ ، ١٩٤٩ ، حيث حقق مكانة ممتازة بين أعضائها .. وفى نوفمبر ١٩٤٩ أرسلت هذه الجماعة أعمالها لتعرض فى باريس فى معرض « مصر - فرنسا » وذلك بعد عرضها فى جمعية الشبان المسيحية بالقاهرة ، وأصغى أعضاؤها بانتباه لما أثاره هذا المعرض من تعليقات فى فرنسا .

ولكن الجزار شارك بعد ذلك بأعماله فى المعارض العامة ، كصالون القاهرة السنوى ومعارض الربيع كل عام ، وكذلك معرض الفن المعاصر الذى نظمه أحد النقاد الأجانب عام ١٩٥٦ بمتحف الفن الحديث فى القاهرة .

وبالإضافة إلى هذه المشاركة ، أقام الجزار معرضه الخاص الأول عام ١٩٥١ بمتحف الفن الحديث بالقاهرة ، ثم أقام معرضه الثانى بالاشتراك مع إبراهيم مسعودة عام ١٩٥٢ ، ثم انتقل هذا المعرض إلى الإسكندرية عام ١٩٥٣ .. وكان المعرض الثالث عام ١٩٥٦ ، ثم أقام معرضه الخاص الرابع — والأخير — عام ١٩٦٤ بقاعة أخناتون .

أما المعارض الدولية ، فقد أسهم الجزار فى العديد منها .. كبينالى البندقية عام ١٩٥٦ ، ١٩٦٠ وبينالى ساو باولو بالبرازيل عام ١٩٥٧ ، ١٩٦١ ، وكذلك فى معرض بروكسل الدولى « الفن فى ٥٠ سنة » عام ١٩٥٨ ، ومعرض الفنانين العرب فى روما عام ١٩٥٧ ، ومعرض بالرمو بإيطاليا عام ١٩٥٨ ، ثم بينالى الإسكندرية السادس عام ١٩٦٦ حيث توفى الفنان ، وأعماله معروضة بالقسم العربى من المعرض .

وخلال حياته الفنية الخاطفة ، تحقق بدرجة — من الدرجات — بعض التقدير لفنه .. فقد فاز بالجائزة الأولى فى التصوير لمسابقة الإنتاج الفنى فى الجمهورية العربية المتحدة عام ١٩٥٤ عن لوحته « دنشواى » أو « البطل المعلق » .. وفى عام ١٩٦٢ فاز بالجائزة الأولى فى مسابقة « الثورة فى عشر سنوات » ، وكذلك فى مسابقة الرسم الحائطى بمبنى مجمع المحاكم بشارع الجلاء بالقاهرة عام ١٩٥٨ ، كما حصل على الميدالية الفضية لمعرض الفن المعاصر مع الجائزة التقديرية من معرض بروكسل الدولى ، والميدالية الفضية لمعرض الفنانين العرب بإيطاليا .

وفى عام ١٩٦٥ حصل على منحة التفرغ للإنتاج الفنى ، ولكنه اعتذر عن قبولها بسبب ضآلة المكافأة التى حددتها لجنة التفرغ ، كما فاز بجائزة التصوير الثانية فى بينالى الإسكندرية السادس . وقد كرمته الدولة قبل وفاته بشهور ؛ عندما منحته جائزة الدولة التشجيعية فى التصوير عن لوحة « السد العالى »

من مجموعته التى تعالج موضوع «الإنسان والميكانيكا» وقيمة هذه الجائزة خمسمائة جنيه مع وسام العلوم والفنون .

مرحلة الدراسة

أثناء الدراسة الثانوية ، لم تقتصر اهتمامات الجزار على العمل الفنى وحده ، وإنما كان شغوفاً بالدراسة العلمية كذلك . . فقد اشترك مع حامد ندا – زميله فى الفن طيلة حياته – فى الجمعية الجغرافية والجمعية التاريخية ، بالإضافة إلى نشاطهما فى جمعية الرسم :

وهكذا اتسعت معارفه ، وتشبعت بالنظريات المتعلقة بنشأة الأرض ، وظهور الإنسان وتاريخه .

وكانت علاقته بأستاذه حسين يوسف أمين قد فتحت عينه فى وقت مبكر على الدراسة الفنية المنظمة . . فكان يتردد بانتظام على مقر « اتحاد أساتذة الرسم والأشغال » حيث كان يتـــاح له الرسم عن الجسم الحى . . وكذلك كان الحال فى منزل هذا المفكر عندسفح الهرم حيث تلقى الجزار أول معارفه النظرية عن الفن ، مع ممارسة الرسم فى مرسم هذا الأستاذ الفنان .

كانت توجهات حسين يوسف أمين ، تهدف فى ذلك الوقت إلى تأمل الطبيعة ، والتعمق فى أشكالها ، وتسجيل ما لا تلحظه العين لأول وهلة . وكان الطابع العام لأعمال الجزار وزملائه فى تلك المرحلة ، هو الأمانة فى الدراسة عن الطبيعة ، مما أدى إلى اكتشافهم تلك القوانين الميكانيكية التى تحكم حركات النمو فى الأجسام الحية ، والتعرية والترسب وغيرها فى الأجسام الجامدة .

وهكذا تلقى الجزار دراسته الفنية المنظمة ابتداء من عام ١٩٣٩ – وهو تاريخ التقائه بأستاذه المفكر . وعندما التحق بالفنون الجميلة كانت هذه الدراسة الجادة المنظمة تتيح له التفوق دائما ، وظلت بصمات هذه المرحلة تطبع معظم أعماله . . فكان دائما يدرس الطبيعة بصبر قبل أن يبدأ أى عمل من أعماله . وكانت رسومه للأشياء الجامدة فى الطبيعة دقيقة متقنة ، يتجلى فيها صبره وحبه لعمله . . حتى أن بعض



العمـــل

اللوحات كانت تسبقها دراسات تفصيلية بالقلم الرصاص عن الطبيعة قد تستغرق ثلاثة أشهر كاملة ، بناء على برنامج محدد تخطط له قبل رسم اللوحة .

وعندما بدأ الاتجاه إلى إبراز الشخصية المستقلة لكل فنان فى جماعة الفن المعاصر عام ١٩٤٦ ،

تنبه الجزار إلى الفارق بين الدراسة الأكاديمية التى يطالبه بها أساتذته فى كلية الفنون الجميلة من ناحية وبين التعبير الفنى الذى عليه أن يمارسه فى نطاق جماعته الفنية من الناحية الأخرى.. وهكذا لم يخلط أبداً بينهما رغم أن مثل هذا الازدواج فى الإنتاج الفنى قد يسبب الافتعال فى أحد الجـــانبين .

وقد ظل الجزار يفصل بذكاء بين هذين النوعين من الرسم ، حتى تقدم إلى امتحان إتمام الدراسة ، ولنيل درجة « الدبلوم » وعندئذ مزج ببراعة بين الجانبين ، فأرضى أساتذته وحقق شخصيته الفنية المتميزة والمستقلة .

جماعة الفن المعاصر

سمير رافع وعبد الهادى الجزار وحامد ندا وماهر رائف وكمال يوسف وسامى الحبشى ومحمود خليل . . كان هؤلاء هم أعضاء جماعة الفن المعاصر التى كونها وأشرف على توجيهها حسين يوسف أمين . . كلهم من تلاميذه فى المدارس الثانوية ، وقد تعهدهم بصبر حتى حققوا مكانتهم فى الحركة الفنية المعاصرة .

كانت المدارس الفنية فى الغرب تتعاقب بسرعة

واحدة فى أثر أخرى ، ذلك بعد أن حطم الفنانون تلك القيود الطبيعية والمدرسية ، وانطلقت الفنون من عقالها بغير رابط .

وفى مصر ، كانت فترة الركود الأكاديمى التى سيطرت على الفن قبل الأربعينات هى الحافز والمبرر لقيام الجماعات الفنية المتمردة ، ومنها جماعة الفن المعاصر .. فقد كانت القيود المدرسية فى فن التصوير لا تسمح بالسير أبعد من التأثيرية — الانطباعية — وقد ضاق الفنانون الشبان بهذه القيود ، فاتجهوا إلى التجديد فى الشكل ليميزوا المضمون الجديد الذى اجتهدوا فى التعبير عنه .. :

وكانت أفكارهم تدور حول ضروره تحطيم المثاليات القديمة والبالية فى الفن وإقامة قواعد جديدة تتلاءم مع مايلمسونه من تحولات فى المجتمع المصرى خلال الحرب العالمية الثانية . أما الفترة السابقة ،

ومنذ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ ، فقد كان الفن محصوراً فى حدود النزعة الشكلية التقليدية ، باستثناء محاولات فردية لوضع المقدمات الأولى للطابع القومى .

وعندما انتهت الحرب العالمية الثانية كانت ظلال القلق واليأس والشك تمتزج بالوان الفنانين ولمساتهم . وكان التشاؤم هو الذى فتت ذلك البناء التقليدى لشكل الفن ، والذى توارثته الأجيال .

واجتهدت جماعة الفن المعاصر عند تكوينها عام ١٩٤٦ ، أن تخلق فنا مصرياً بعيداً عن فنون المستعمرين .. ومثلت بذلك أول موجة فنية مصرية حقيقية ، فقد استفاد أعضاؤها من تجارب الجماعات المتمردة السابقةفى ميدانى « الدادا » و« السيريالزم » والتى كان أثر الغرب فيها واضحاً ، واجتهدوا أن ينتجوا فنا مصرياً رمزياً وتعبيرياً .. وفى سبيل ذلك اهتموا باستكشاف الرموز والعلاقات الداخلية فى المجتمع المصرى ، من خلال سخريتهم بالتقاليد البالية ، والمعتقدات الخرافية ، وحالات التواكل والاستكانة .

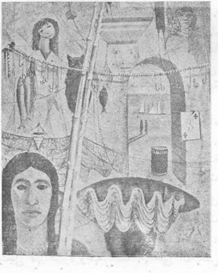
وقد قدم حسين يوسف أمين هؤلاء الفنانين فى معرضهم الثانى عام ١٩٤٨ بقوله :

« إننا نستطيع أن نلمس الفرق الجوهرى بين الفن المعاصر والفنون الأخرى القديمة التى كانت كل منها لا تتفق إلا مع روح العصر الذى عاشت فيه .. تلك الفنون التى كانت وليدة ظروف اجتماعية خاصة لا تتمشى الآن مع رغبة الانسان فى التطور الحديث الذى يتطلع اليه » .

« لم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق هذه الفنون التى نزل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور فقد حلت الفوتوغرافيا الحديثة محلها ، واهتم بعضها بالبراءة والنقاء الفطرى ، وهذه لها حدودها الفكرية التى لا تتعدى حدود الطفل وسذاجته المحبوبة ، ولا يمكنها أن تواجه العصر بتعقيداته ونزعاته العلمية المركبة .. وبعض هذه الفنون كان يستخدمها طلاب الرفاهية كمتعة .. وأكثر من هذا ، فقد استعمل الفن كوسيلة لستر آلام الإنسان فى بعض ظروفه وتغطيتها بالمظاهر الزائفة » .

« ولكن الفن المعاصر يأبى إلا أن يقف جنباً إلى جنب مع قمة الفكر الحديث ، وهو يرمى إلى عكس ما ترمى إليه الفنون السطحية التى تجهل أو تتجاهل سر الحياة وسر علاقاتنا فيها .. إن الفن أداة للغزو والمعرفة ، فقد أصبح مالكاً لنفسه وقائداً لوعى

الصيد



الناس بعد أن ظل وقتاً طويلا يعمل فى خدمة المطامع المستورة ، أو أداة لهو وتسلية » .

« والخطأ الكبير الذى يسبب عدم فهم النـــاس للإنتاج الفنى المعاصر ، كامن دون وعى منهم فى محاولتهم قبول هذا الفن من خلال إحدى المثاليات الفنية القديمة ، أو من خلال مثالية مركبة من خليط من هذه المثاليات فى مجموعها . . » .

« . . والفن المعاصر يتجه وجهة أدبية فلسفية علمية . . لهذا كان من السهل على الإنسان أن يقبل الإنتاج الكلاسيكى خلال ثقافة محدودة أو إدراك عقلى بسيط ، بينما عليه ليفهم الإنتاج المعاصر أن يكون ملماً إلى حد ما بأنواع الثقافات المختلفة التى تخرج منها المثاليات المتعددة للمدارس المعاصرة » .

« هذه المدارس عبارة عن نظريات ، بعضها فلسفى ، وبعضها نفسى أو اجتماعى . . كما أن بعضها فنى صرف . . » .

فنان القواقع

كانت هذه هى الأرضية الفكرية التى ارتكز عليها عبد الهادى الجزار عندما أنتج أعماله الأولى . . بالإضافة إلى دراسته العلمية فى الجغرافيا والتاريخ . . ودراساته الفنية للأشكال الطبيعية .

من كل هذا تشكلت أعماله فى تلك المرحلة . .

أخذ الجزار يراجع تاريخ الإنسانية ونشأة الحياة فراح يصور الشخصيات وهى تخرج من الأرض ومن البحر ومن القوقعة ومن البئر . ولهذا أطلق عليه أستاذه اسم « فنان القواقع » .

وعندما أقامت الجماعة معرضها الأول ، قدم الجزار مجموعة من اللوحات تدور حول الرجوع إلى نشأة الإنسان وعلاقته بالطبيعة . وفى لوحاته الكهف المائى » و « رجل فى قوقعة » و « الحياة المنقرضة » و « آدم وحواء » و « الطوفان » و « الرجل البدائى » . . فى هذه اللوحات صور الجزار ما تخيله من صفات للإنسان فى المجتمع البدائى ، عندما لم تكن هناك أية قيود اجتماعية تكبله .

ومن هذا يتضح أن الجزار قد اختار طريق الفكر من البداية . . فكانت لوحاته مشحونة بالقيم الأدبية والفلسفية . لم يكن عبداً للطبيعة بل كان متحرراً من سيطرتها بل ومسيطراً على دقائقها فى فنه . . كان يعمل بوعيه الكامل ، ولم يترك شيئاً للصدفة . . كما لم يلجأ الى التأثيرات المبهمة ، وإنما كان يتعمق فى تفصيلات عمله .

وهكذا تكونت الشخصية الفنية المستقلة والمتميزة لعبد الهادى الجزار ، ليس فى الحقل الفنى وحده ، وإنما فى داخل جماعة الفن المعاصر أيضاً . . وكانت توجيهات أستاذه تتضمن تشجيع هذه الناحية .

ومنذ البداية ، حاول الجزار أن يتوصل إلى العنصر العالمى فى الفن ، وذلك بعد أن بلغ فى دراساته الدرجة التى تتيح له مرونة التعبير ، والقدرة على تفسير الظواهر من خلال الرسم . كان واعياً إلى ضرورة توفر الوحـــدة والتجانس فى العمل الفنى ، مع الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة . . فكان يراعى أن تنسجم جميع عناصر اللوحة الواحدة شكلياً وموضوعياً . . وكانت موضوعاته ذات تأثير درامى عنيف .

ويقول الأستاذ « بيكار » إنه فى تلك المرحلة ، كان يقوم بالتدريس للجزار عن الجسم الحى . . ودخل المرسم ذات مرة فوجده يرسم العينين والأنف أولا ، والمفروض عادة أن يقوم الفنان برسم الشكل العام ، ثم ينتقل إلى مثل هذه التفاصيل بعد ذلك ، وهو ما تحتمه الدراسة الأكاديمية حتى لا يفقد الفنان سيطرته على النسب ، وحتى لا تختل توازن الشكل وتوزيع المساحات فى اللوحة وقام بيكار بتنبيهه إلى الأسلوب الصحيح ، ولكنه عندما عاد فى المرة التالية وجده مستمراً فى طريقته لم يغيرها ، ومع ذلك لم يفقد سيطرته على الشكل ، ولم يقع فى الأخطاء المتوقعة . . ويقول بيكار « ولكننى سررت من رسمه الذى كان متكاملا ، وتبينت أن عناده مبنى على اقتناع ومهارة ، واستطاع أن يقنعنى أيضاً بوجهة نظره فى أدب » .

هكذا تميز الجزار من البداية بشخصية مستقلة وبالتمرد على القيود الأكاديمية . . وقد استفاد من المدرسة السيريالية التى ظهر أثرها جليا فى أعماله .

. وقد أطلق على المعرض الأول لجماعة الفن المعاصر — ١٩٤٦ — اسم « معرض انفجار الخوف » وذلك

لأن جميع الأعمال التى عرضت كانت تعطى للمتفرج إحساساً بأنه انتقل ليعيش فى الجحيم الذى تخيله دانتى .. القلق وعدم الاستقرار وصدمة غير المألوف وغير المتوقع ، تسببت فى الدهشة والتساؤل ومبزت هذا المعرض عن غيره من المعارض الأخرى فى ذلك الحين .

وعرف الجزار فى هذه المرحلة بأنه « أكثر فنانى الجماعة التصاقاً بالطبيعة المجردة ، التى يتناولها بعمق منذ أن اجتذبته دراستها فى المراحل المغرقة فى القدم مجردة من أثر العقل البشرى ، حيث راقب الإنسان كيف نشأ وعاش وتطور من هذه البداية » .

مرحلة الأساطير والأحلام

ورغم أن الجزار وزملاءه لم يلعبوا دوراً إيجابياً فى الحركة الوطنية المصرية فى ذلك الوقت ، أسوة بزملائهم فى الجماعات المتمردة الأخرى كجماعتى « الفن والحرية » و « الفن الحديث » إلا أن فنهم كان ذا قيمة خاصة ، وأهمية محددة .. ذلك أنه من الممكن اعتباره أصدق تحليل ميتافيزيقى للطبقات العاملة والشعبية المصرية ، صادر عن مثقفين مصريين ..

فقد كانت نشأة الجزار فى الأحياء الشعبية ، وفى بيئة دينية — حيث كان أبوه من رجال الدين — هى التى شكلت المرحلة الثانية من فنه .. فقد دفعته حساسيته المرهفة إلى ملاحظة كل مايجرى حوله ، ثم عبر عن ذلك من وجهة نظره . كانت الشخصيات الشعبية التى يتعرف عليها كل يوم ، هى شخصيات قاتمة الطباع ، شديدة القسوة والتمسك بالتقاليد ، ذات مزاج تشاؤمى مريض فى أغلب الأحيـان . وكانت هذه الشخصيات هى التى تمثل الغالبية العظمى من سكان المدن ، ولهذا تعتبر بمثابة الجذور العميقة التى تربطه كفنان بأرضه وبمصريته ، فى حين لم يسبق لفنان أن عايشها فما بالك بالفنان الذى ينتمى اليها .

وهكذا تحدث بلغته السريالية والتعبيرية الخاصة عن الخوف الذى يسود الحياة الشعبية وعن التشاؤم الذى يثقل كاهل الناس .. وعن الثورة العاجزة فى مواجهة التقاليد الموروثة ، ثم الاستسلام الذى تولد من خيبة الأمل المتكررة ، ومن الهزيمة المتوالية . وبأسلوب عميق الأثر فضح الجزار ، ذلك الهمود والتراخى الذى كان يكتنف الحياة المصرية فى ذلك الحـــين .

إن الجزار لم يغمض عينه عن العادات المتأصلة فى مجتمعنا ، ولم ينبذها كما فعل غيره باعتبارها مظهراً من مظاهر التخلف ، إنما جعلها نقطة البدء لانطلاقة لا تحدها حدود ..

فان ارتماء الإنسان فى أحضان الشعوذة والسحر والتعاويذ والأحجبة ، ليس إلا وسيلة سلبية للاحتماء من المجهول أو الدفاع عن النفس ضد قدر غيبى غير متوقع .

ولقد صنع هذا الخوف المتراكم فى قرارة النفوس مجتمعاً ذا ملامح محددة لا يمكن إخفاؤها ، وبمزيج من الرمزية والسريالية عبر عن كل هذا فى « الرجل الأخضر » و « العرافات » و « فرح زليخة » و « أبو أحمد الجبار » و « الزار » و « الزناتى خليفه » و « الأحياء الأموات » .

إن « الرجل الأخضر » يرتدى قرطاً فى أذنيه ، فهو يرمز إلى الرجل السلبى المتجرد من الرجولة ، وتأكدت هذه السلبية فى لونه الأخضر الذى يعتبر من الألوان السلبية .

أما لوحته « الزناتى خليفة » فتصور هذا البطل الأسطورى الشعبى مجرداً من أى ملامح للبطولة ، لأن نظرة الجزار قامت على إحساسه بعدم التكافؤ فى ظل الاستعمار ، حيث الشعب معدم ومسلوب الحق ومغلوب على أمره .. وهكذا لم يكن الزناتى خليفة فى لوحته يملك أى صفات هرقلية ، إنما صوره مجرداً من الشجاعة نفسها .

كان علم النفس والفلسفة يوجهان أعمال الجزار ويحددان نظرته للعمل الفنى .

ثم اتجه إلى النبع الأصيل للسريالية ، إلى نظريات « فرويد » فى التحليل النفسى ، إلى الأحلام والعقل الباطن .. حتى أنه أطلق على إحدى لوحاته اسم « الحلم » وهى التى عرضها عام ١٩٥٨ فى بروكسل وفقدت فى طريق عودتها .. ولكن هذه السريالية



الرجل الأخضر

الخالصة صاحبت المرحلة الرمزية والتعبيرية التى تناول فيها الأساطير والحياة الشعبية .

وقد أحدثت أعمال الجزار وزملائه الكثير من المناقشات الحامية بين المثقفين وعلى صفحات الجرائد ، وانتشر التعبير الدارج « فن سيريالى » فى ذلك الحين ، وأطلق على كل عمل تشكيلى يتضمن أى تشويه أو تغيير فى النسب الطبيعية .

وفى عام ١٩٥٩ قبض على الجزار وحسين يوسف أمين وهما فى الطريق . . وقدما للتحقيق بسبب لوحة « الجوع » التى كان يسميها الجزار « مسرح الحياة » . . وهى تصور مجموعة من الفقراء يقفون صفاً وأمامهم على الأرض صف من الأطبـاق والصحاف الفارغة . إذ اعتبرت الأوساط الحاكمة وقتئذ أن هذه اللوحة تمثل هجوماً على النظـام الاجتماعى . وقد تدخل الفنانان الراحلان محمود سعيد ومحمد ناجى ، واستخدما نفوذهما باعتبارهما من المشتغلين السابقين بسلك القضاء والسلك السياسى ، ونفيا التهمة عن الجزار وأستاذه ، فأفرج عنهما .

ولم تقم جماعة الفن المعاصر ، أى معرض شامل لأعضائها بعد ذلك التاريخ ، وإنما أقام كل عضو فيها معارضه الخاصة . . وكانت عضوية هذه الجماعة تقتصر على تلاميذ حسين يوسف أمين الذين سافر بعضهم إلى الخارج للدراسة ، بينما توقف عدد منهم عن الإنتاج الفنى . .

ولكن الجزار واصل الطريق ، ولم يتجمد عند حدود معينة ، وإنما تطورت منابع فنه وفق تطور دراساته واهتماماته ، فشارك بأسلوبه المتميز فى التعبير عن الأحداث الجارية ، ولم يفقد عصريته أبداً .

فنان عصر الفضاء

« ... وبعد المناقشة والمقارنة ، رشحت اللجنة الفنان عبد الهادى الجزار لنيل جائزة الدولة فى فن التصوير لعام ١٩٦٤-١٩٦٥ عن لوحته « الانسان والميكانيكا » لأن هذه اللوحة امتازت عن غيرها من الأعمال المقدمة بما يبرهن على انشغال الجزار بالتيارات الحديثة والمعاصرة ، وطابع العصر الذى يعيشه العالم اليوم » .

« كما أنه يمتاز امتيازاً واضحاً بشخصيته كفنان مصرى مرتبط ارتباطاً قوياً بالبيئة المصرية فى انتقالاتها الجديدة ، وهو متطور فى حياته الفنية لا يتوقف عند تيار معين ، بل يشق طريقه إلى الأمام فى ثقة سوف تدفعه إلى النقطة التى تستحقها موهبته » .

لقد عاش الفنان بين الكتب العلمية التى تتحدث عن غزو الفضاء والأحزمة الاشعاعية والآلات الألكترونية وغيرها . . كما زار منطقة السد العالى بأسوان ، وتابع خطوات التصنيع فى بلادنا ، لهذا تغيرت منابع فنه المستمدة فيما سبق من الأساطير والعادات الشعبية ، وعبر عن منابعه الجديدة بأشكال فنية صادرة من اللاشعور ومن العقل الباطن كما تخيلها ذهنه .

وعندما تقف أمام لوحاته ويمتد بك البصر . . تغوص فى متاهات الخطوط والألوان ، وتنفصل تماماً عن المكان والزمان لأنك تخرج عن كل ما يحيط بك . . وهو عندما يصور التقدم العلمى والصناعى يعمل وهو يعتقد أن مختلف الفروع لم تقدم للإنسانية

كل ما يبغيه من المعرفة ، بل على العكس إنه يعتبرها قد أصابت الإنسان بالجمود والحيرة ، وطمست معالمه لتظهر هي . . فأضافت إلى غموضه غموضاً جديدا ، وهو يفضح كل هذا . .

وهكذا تحول الإنسان فى لوحات هذه المرحلة إلى آلاف مؤلفة من مركبات وأجزاء وجزئيات بلوذرات ، لارابط بينهاسوىشكلفقدروحه . ومن هنا تتحقق الفجيعة ،وتتمثلمأساة الإنسان المعاصر .

فالجزار يسبح بمشاهديه فى عوالم غامضة تمتزج فيها الهمهمات السريالية بضجيج الآلات . . وهو يصحبهم فى رحلة مفزعة بين الأرض والسماءيعرفهم على بعض مخلوقات الكواكب الأخرى .

إن لوحاته« الأرض » و « مخلوقات من كوكب آخر » و « من عالم الفضاء » و « ميلاد كوكب » و « الحزام المغناطيسى » و « مذنب يصطدم بأحد الكواكب » ، ثم « شىء يحدث فى الفضاء » و « صدى الأجسام بين الأرض والسماء » و « رجل الفضاء » . . هذه اللوحات تطل علينا كنوافذ فتحت على العالم الجديد . . وبعقلية هندسية وأسلوب فنى معبر قدم الجزار ابتكاراته التشكيلية ذات الصيغ الميكانيكية . إنها سمة العصر الذى نعيش فيه . . عصر الآلة والذرة . . إنها رومانتيكية الفنان المعاصر حيث حلت التروس والأجهزة المعقدة محل الزهرة والفراشة الراقصة ، وأصبح الفضاء برحابه هو المتنفس الوحيد لعالم يكاد ينفجز بسكانه .

ومن هنا ظهرت بعض سمات التجريدية فى أعماله . . كما صاحبت مرحلة التعبير عن الأساطير الشعبية بعض لوحات سريالية تماما ، صاحبت هذه المرحلة بعض لوحات تجريدية خالصة ، إلا أنها لم تشكل مرحلة من مراحله الفنية ، فقد جربها على سبيل التعرف على دقائق الشكل المطلق . . ولكن معظم أعماله حافظ فيها على الجانب التشخيصى التعبيرى ، ولم يفقد علاقته بالأشكال الواقعية حتى فى تلك التى تخيلها تخيلا كاملا . . فهو قد تصور ما يمكن أن يراه الناس فى عالم الفضاء تماما كما تخيل

تدهور الدراما

مستر « جاردنر » هو الناقد الدرامى لرواية "Baltimore Sun" وقد أشار فى مقدمة كتابه الجديد « تدهور الدراما » "Dramatic Decline" إلى أنه لا يعتبر نفسه باحثاً أكاديمياً كما لا يدعى الخبرة المسرحية . . وكل ما كتبه لا يتعدى أن يكون مجرد تنبيه وإرشاد لتدهور الدراما فى أمريكا .

وقد قسم الكتاب إلى قسمين ، يحاول فيهما جميعاً إظهار ما يجب أن تكون عليه الدراما وما آلت إليه بالفعل وفى أول الأمر ركز « جاردنر » كثيراً على « أرسطو » و « برادلى » ولكن فى غير تعمق ، ثم عاد فحقق نجاحاً فى دراسته للخصائص الثلاثة المهمة فى بناء شخصية البطل التراجيدى -- وهى الموهبة ، والشجاعة ، والرغبة فى مجابهة المسئولية -- وهذا ما نفتقده فى المسرح الحديث .

وبدأ الجزء الثانى من الكتاب بهذا الإعلان :

باستثناء « كالفن » و « كرومويل » لا أستطيع أن أتذكر أى فرد آخر من أضر بتطور الدراما أكثر من « كارل ماركس » و « سيجموند فرويد » .

وليدافع « جاردنر » عن رأيه هذا قام بمسح شامل للدراما الحديثة منذ ميلاد المذهب الطبيعى إلى قيام مسرح العبث أو اللامعقول . وقد تمهل بعض الشىء عند أعمال كل من « تنيسى ويليامز » ، و « آرثر ميللر » و « إدوارد آلبى » ليجادل فى أن الخصائص التقليدية قد طرحت بمحاولة مضللة لتفسير الإنسان طبقاً لمصطلحات الاقتصاد الاجتماعى . "Socio-Economic terms" ،

وإن الإنسان لم يعد هذا الشىء الغامض ولا المسئول شخصياً عن أفعاله . وعلى الرغم من أنه يوضح الطريق أمامنا إلا أننا

« جول فيرن » الغواصة فى عصر المراكب الشراعية وكما تصور « هـ . ج . ويلز » أن سكان المريخ يغزون الأرض فى كتابه « حرب العوالم » . .

وعندما سافر الجزار إلى بروكسل عام ١٩٥٨ استوقفته أعمال الفنان « بورد يلفو » الذى يعتبر من أشهر الفنانين السرياليين فى بلجيكا . . وقد بدأ نفس البداية التى بدأها الجزار وسار فى تطور مشابه حافظ فيه على المسحة السريالية . وقد اهتم الجزار بأعمال هذا الفنان ، وراح يتتبع أعماله فى جميع المتاحف البلجيكية وليس فى بروكسل وحدها . . ولعل هذه الرحلة هى التى فتحت عينه على إمكانية التعبير عن التطور الآلى والصناعى بلغة التشكيل .

إن لوحة السد العالى هى أنجح لوحات هذه المرحلة الأخيرة .. بل وأنجح أعمال الجزار طيلة حياته الفنية ، ، وهو يصور فيها الانسان المصرى عملاقاً ينبض بالحياة ، وقد استبدل بالشرايين والأوعية الدموية قنوات من الحديد والمعادن ، وكأنها الأجهزة التى تبنى السد العالى .. وفيها كثف هذا الفنان الانفعالات العميقة ، وتلك الفرحة التى تنتاب كل من يزور السد العالى .. وجسد فكرة التعاون فى البناء من أجل إقامة السد الذى يعنى بالنسبة للعرب الإباء والشموخ والكبرياء ، ورفع الرأس إلى أعلى ..

ورغم هذا فان مسحة التشاؤم هى المسحة الغالبة على معظم أعمال الجزار . . والمأساة هى التى كانت تشغله فى جميع مراحله الفنية . . فالإنسان البدائى حيوان غبى رغم قوته ، والأحلام هى كوابيس فظيعة . . وإنسان عصر الفضاء إنسان هزيل أمام الآلات التى اخترعها ولم يستطع السيطرة عليها ، إنما هى فى لوحات الجزار التى تسيطر عليه وتطحنه بين تروسها .

وعندما رقد الجزار فى فراش المرض اعتمدت الدولة مبلغا لعلاجه ، وسمحت بسفره للخارج لإجراء جراحة القلب التى رفض إجراءها فيما سبق . . ولكن فترة المرض القصيرة لم تمهله حتى يكمل اللوحة التى كان قد بدأها عن « السلام » .

صبحى الشارونى

لا نستطيع أن نعتمد عليه كثيراً فى تغيير الموقف المسرحى .

ولقد أخطأ مستر « جاردنر » فى افتراضه أن الكتاب المسرحيين يستطيعون فى الوقت الحاضر أن يتنصلوا من مسئوليتهم فى تدهور الدرامى . كما جانبه الصواب أيضاً فى تنبؤاته بأنهم سيشرفون على عصر جديد تزدهر فيه الفنون مثل ما ازدهرت فى عصر اليزابث ، معتمدين فى ذلك على الأحداث المعاصرة مثل سباق الفضاء واغتيال كيندى . وإن مثل هذه الفتاوى الساذجة التى دارت فى رأس مستر جاردنر لهى على حد تعبير الناقد الأدبى لجريدة « التايمز » نتيجة تشاؤمه الشديد ونظرته غير الواثقة من مستقبل الحضارة الأمريكية تلك الحضارة التى قامت أصلا على أساس براجماتى ولم تقم على أساس درامى أو أدبى أو ثقافى.

القدرة الفراغية

وأثرها الاجتماعى والتربوى

يعرف الكاتب ماكفير لين سميث فى كتابه الجديد الذى صدر حديثاً عن مطبعة جامعة لندن ، يعرف القدرة الفراغية بأنها القدرة على تمثل وتذكر هيئة أو شكل بعينه اجمالا . وتظهر أهمية هذه القدرة فى الهندسة مثلا وفى التطبيق العملى لها وفى الفنون المرئية . ومما دفع الدكتور سميث إلى هذه الدراسة ما لمسه من خطر نقص عدد العلماء والتكنولوجيين فى بلده وأثر ذلك الواضح على مشاكلها الاقتصادية ، وما يظهر فى امتحانات القبول فى المدارس الثانوية والفنية من اهتمام مؤسف بالقدرات اللغوية للطفل دون القدرات الفراغية أو قوة التصور والتخيل . وقد لاحظ المدرسون دائماً أن الطالب قد يكون ضعيفاً فى اللغة الإنجليزية فى حين أنه يبدى نبوغاً ملحوظاً فى الطبيعة والكيمياء مثلا .

سلامه موسى في ذكراه الثامنة

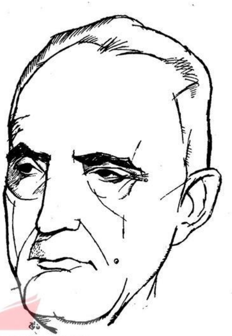
سمير وهبى

الأسلوب خاصة فردية تميز كاتباً من كاتب . ولسلامه موسى أسلوب خاص فى كتاباته ، وقد شبه مرة أسلوب الكتابة بزى الملابس ، قال : « إننا نلبس كما يطالبنا المجتمع على وجه عام ، ولكن لكل منا طابعه الخاص وحريته فى اختيار اللون والنسيج والقياس » .

وأول كتابات سلامه موسى ترجع إلى عام ١٩٠٨ ، أى فى زمن كانت اللغة العربية محملة بالقيود الثقيلة ، وقد نعى الكاتب على معاصريه شدة تمسكهم بالأساليب البالية واتهمهم بالسلفية . ولما كان سلامه موسى مستقبلياً فى تفكيره ، فقد عانى كثيراً من عدم وجود ألفاظ فى اللغة العربية ليعبر بها عن الآراء الجديدة التى أخذ على عاتقه نقلها عن اللغات الأوروبية ، فاضطر فى كثير من الأحيان إلى سك ألفاظ جديدة . والقارئ لكتابه « مقدمة السبرمان » (مطبعة الهلال بالفجالة ١٩١٠) ، يجد به لفظة السوسيالية وهى اللفظة التى تقابلها الآن كلمة « اشتراكية » ، وهو يستخدمها فى هذا الكتاب كما تنطق فى اللغات الأوروبية ، أى أنه يعربها ، دون أن يجهد نفسه فى إيجاد مقابل لها . فيقول مثلا فى الفصل السابع من هذا الكتاب :

« . . : وأحسن نظام يضمن الحرية الاقتصادية هو السوسيالية. والسوسيالية معناها أن تمتلك الحكومة المعامل والأراضى ويكون جميع أفراد الأمة عمالها ، فتدفع لكل منهم بقدر كفاءته . ليست السوسيالية أن يتساوى الناس ، لأن الناس غير متساوين ، بل أن تساوى فى الفرصة بينهم لكى يبينوا مواهبهم » : (صفحتى ١٩ و ٢٠) .

وقبل ذلك بسنة واحدة استخدم كلمة « الاجتماعية » وهى أقرب الترجمات لكلمة « سوسيالية » ، وذلك فى مقال نشرته له مجلة الهلال (١٩٠٩) . ولكنه ترك كلمتى « الاجتماعية » ، و « السوسيالية » عندما تفشت كلمة « الاشتراكية »



بين معاصريه ، خاصة بعد أن ترجم أحمد فتحى زغلول كتاب أصول الشرائع لبنتام ، وكتاباً آخر لجوستاف لوبون ، وشاع استعمال الكلمة الجديدة على قلم كتاب آخرين ، مثل محمد لطفى جمعه وإسماعيل مظهر وعزيز ميرهم . وصار سلامه موسى يستخدم الكلمة الجديدة ، خاصة وقد عبرت كل التعبير عن ركن هام من هذا النظام الاقتصادى وهو توزيع الأرباح ، أى جعل كل مواطن « مشتركاً » فى وسائل الإنتاج وفى الفائدة ، وهى الفكرة التى عبر عنها سلامه موسى بهذا الكلام الذى ننقله من « مقدمة السبرمان » . كتب يقول :

« إلى متى نرزح تحت هذا النظام الرأسمالى القذر ؟ إلى متى يعيش بيننا روتشيلد وسوارس وأمثالها ليحرموا الأمه من خيراتها ويحطوا من مقام أبنائها حتى يكوموا الذهب ولا يعرفوا كيف يستنفعون به ؟ هل يمكن أن يقال إن الفلاح المصرى أقل قدرة من تلك العائلة أو غيرها على الأعمال ؟ بغلطة اقتصادية نجعله يعيش فى العشش كالبهيم لكى تعيش على الجانب الآخر طبقة صغيرة معطرة ومطيبة بالروائح ، بشعر مسرح وجزم لماعة ، لا تعرف أن تصرف فلوسها ؟ الفلاح يكون ثمانين فى المائة من عدد الأمة . فاذا أريد الإصلاح الشعبى فيجب أن يبتدأ به ، وهذا لا يكون إلا باعطائه فرصة ليبين فيها مواهبه الموقوفة الآن بفضل الرأسمالى والملاك . ولا أفهم كيف نعيش فى القرن العشرين وما زال بعضنا يفضل النظام الحالى على السوسيالية . القضاء والبوستة والسكك الحديدية والبوليس — كل هذا وغيره من الأعمال التى تعملها الحكومة لمصلحة الشعب هو من السوسيالية . فهل يظن أحد أنها تكون فى يد الأفراد أحسن مما هى الآن ؟ » (مقدمة السبرمان — الطبعة الأولى صفحة ٢٠) .

ولم تمض سنتان على إخراج كتابه الأول حتى هجر تماماً لفظة اجتماعية وسوسيالية . والدليل أنه ألف كتاباً صغيراً عنوانه « الاشتراكية » طبعته له مطبعة جرجس فيلوثاوس فى عام ١٩١٢ .

* * *

وكثيراً ما اضطر سلامه موسى فى أثناء نقله للثقافة الحديثة أن يصطنع ألفاظاً مناسبة . فأعطانا كلمات جديدة استخدمها فترة ثم عدل عنها ، فاستخدم مثلا فى بدء الأمر كلمة « الواعية الخفية » قبل أن تشيع كلمة « العقل الباطن » . كذلك استخدم « استهواء » وعدل عنها إلى « إيحاء » واستخدم كلمة « فولكلور » معربة . وعنده أن هذه الكلمة الأخيرة أسهل تعريفاً عن مقابلها فى اللغة العربية ، وهى « الفنون الشعبية » لأنها أسهل تطويعاً ويمكن استخدامها صفة ويمكن تثنيتها وجمعها فى يسر . وكثيراً ما عمد سلامه موسى إلى هذا الاقتباس التلقائى من اللغات الأوروبية ، أى التعريب . وكتاباته مليئة بألفاظ أجنبية مثل طوبى utopia والفاشية fascism واللبيد libido وقمرة camera والموطر motor وتلفزة television والكلاسية

classic وأيديولوجية ideology وسيكولوجية psychology ونيوروزى neurosis وهى ألفاظ نجدها اليوم متفشية بيننا . والفضل يرجع إليه فى إشاعتها على هذا النحو بين أقلام الكتاب وألسنة القراء . وجدير بالذكر أنه استخدم ألفاظاً أخرى كثيرة بالقياس على مثيلاتها ، ولكنها لم تعش طويلا ، مثل : الراديوفون . المصرولوجية . النفسلوجية . وهى ألفاظ زاوج فيها بين مقاطع عربية ويونانية . من الألفاظ التى عاشت فندقة وتلفزة وهما كلمتان رباعيتان قاسهما على هندسة وزخرفة وسلجسة . كذلك عاشت كلمة « التطور » التى أشاعها بدلا من « النشوء والارتقاء » وهى التعبير الذى أطلقه الدكتور يعقوب صروف على نظرية « دارون » . كذلك أشاع كلمة « ثقافة » كتب يقول : كنت أول من أفشى لفظة « الثقافة » فى الأدب العربى الحديث . ولم أكن أنا الذى سكها بنفسه ، فانى انتحلتها أى سرقتها من ابن خلدون ، إذ وجدته يستعملها فى معنى شبيه بلفظة « كولتور » الشائعة فى الأدب الأوروبى . وشيوع اللفظة الآن على الأقلام يدل على أننا كنا فى حاجة إليها ، وأنها سدت معنى كان كامناً فى نفوسنا (من مقالة له عنوانها : « الثقافة والحضارة » نشرت بمجلة الهلال ، عدد نوفمبر ١٩٢٧).

وكثيراً ما اضطر فى كتاباته العلمية إلى نحت كلمات مركبة عربية . ولم يكن هو وحده الذى ابتدع هذه الطريقة ، فقد شاركه فى هذا الاتجاه إسماعيل مظهر . وعن طريق الاثنين معاً ، شاعت كلمات مثل لافقرية . برمائى . جو فعوى . كثير شعرى (من كثير وشعر) . شوكجلدى (شوك وجلد) كهرطيسية (كهرباء ومغناطيس). نصفكروى (نصف وكرة) . وهذا الأسلوب من الاشتقاق معروف فى اللغة العربية ، فقد أدخل الكتاب قبلهما وبعدهما كلمات كثيرة مثل رأسمالية لانهائية . لامعقول . لامنتمى . بسملة وحوقلة وحمدلة وسمعلة (السلام عليكم) ، وحسبلة (حسبى الله) ، عبشمى (عبد شمس) ، جعفدة (جعلت فداك) .

* * *

وإذا تركنا الألفاظ جانباً ، ونظرنا إلى أسلوب سلامه موسى فى التعبير ، وجدناه سهلا . غير أنه مع سهولته لا يخلو من شحنة عاطفية يدسها لتوجيه القارئ . وقد ساعده ذهنه المتفتح على إيجاد استعارات جديدة وجميلة وموحية اشتقها من قراءاته العديدة فى ميادين العلوم الحديثة إذ كان من رأيه أن طراز الثقافة يصاغ وفق الوسائل التى تستخدم فى تحصيل العيش . كتب يقول : « وسائل العيش فى القاهرة تختلف عما كانت فى بغداد قبل ألف سنة ، وتختلف عما هى فى مراكش أو صنعاء الآن . ولذلك تختلف أيضاً ثقافتنا . واللغة تسير وراء الثقافة وكلماتها تحمل المعانى التى تتطلبها هذه الثقافة ، أو هى تعجز عن حمل هذه المعانى فيحتاج المجتمع إلى غيرها ، إذ لا مفر من أن نربط اللغة بالمجتمع » .

لهذا السبب دعا سلامه موسى إلى اتخاذ لغة عصرية تتفق مع الثقافة الكوكبية التى فشت فى العالم الحديث . ودعا إلى استخدام كلمات العلوم فى بيئتنا الاجتماعية باعتبارها الكلمات المجازية التى تتفق والمجتمع العلمى . وقد اشتق بعض التعابير من اللغة العلمية واستخدمها فى كتاباته . وفيما بعد نذكر عدة أمثلة منها :

١ — التفاعل بين اللغة والمجتمع (كيمياء) .
٢ — الاستقلال هو بؤرة الاشتعال الوطنى فى مصر (طبيعيات) .
٣ — نعيش فى عصر متوتر بالمصاعب والمشكلات (سيكولوجية) .
٤ — اللغة هى الجهاز العصبى للمجتمع (تشريح)
٥ — الحياة تفقد إيقاعها فى المرض (موسيقى)
٦ — أول ما تجرثمت الفكرة عندى (طب) .
٧ — يجب أن ننظر إلى المستقبل ببصيرة تلسكوبية (فلكيات) .
٨ — كان عندما يدخل البيت يرصد جوه ، هل هو ينذر بالعاصفة (فلكيات) .
٩ — كان مذهب التطور من أعظم الخمائر الاجتماعية فى القرن الماضى (كيمياء) .

١٠ – تفتحت مسام ذهنه للتفكير العصرى ، بل المستقبلى (طب) .

١١ – رجل يمتاز بالبصيرة السيكولوجيـــة (سيكولوجية) .

١٢ – تعانى تخمة ذهنية (طب) .

١٣ – ديانتى عمودها الفقرى هو التطـــور (تشريح) .

١٤ – الإيحاء أفعل من الاغراء (سيكولوجيا)

١٥ – التحرش بالغريزة الجنسية فى القصص (سيكولوجية) .

١٦ – يمشى فى تثاقل روماتزمى (طب) .

١٧ – كتابات برنارد شو هى إلى الآن هورمونات ذهنية توقظنى (طب) .

١٨ – خوف الغارات قد نفذ إلى جميع مسام المجتمع (طب) .

١٩ – من الحركات المغنطيسية التى تجـــذب الشبان (طبيعيات) .

٢٠ – الطاقة الموطرية فى الكلمات (طبيعيات)

٢١ – تخشى الدنيا ويرى المصباح الأحمر أينما سار (ميكانيكا) .

٢٢ – الحرب هى قاطرة التاريخ لأنها تعجل التطور (ميكانيكا) .

٢٣ – الوقف يقف كالحشرة فى الدورة الاقتصادية المصرية (طب) .

٢٤ – يغرس التمرد فى التربة العائلية الأولى (زراعة) .

٢٥ – لم يقطع الشاعر أحمد شوقى الحبل السرى الذى كان يربطه بالقرن العشرين (تشريح) .

٢٦ – حوادث ألف سنة تجمعت فى بؤرة زمنية (طبيعيات) .

٢٧ – يجب أن نتهجى كلمة بترول (لغات) .

ولم يكن اهتمام سلامه موسى مقصـــوراً على استحداث تشبيهات جديدة أو ألفاظ معبرة عما يعتمل داخل نفسه ، وانما استحدث أسلوباً جديداً فيه رشاقة وقصد ، ونعنى به «الأسلوب التلغرافى» ، وهو أسلوب بعيد كل البعد عن الأسلوب الجاحظى ، لأنه يتوخى الإيجاز ويقتصد فى الكلمات . فكل لفظة فيه لها دلالة ومعنى وقد قصد أن تكون كتاباته مفهومة من الجميع . فابتعد عمداً عن التقعر وفتش عن الكلمات السهلة التى تفهمها كافة طبقات الشعب . ولما كان ملماً بالمبادئ السيكولوجية ، فقد كانت له أكثر من طريقة لغرس الفكرة فى ذهن القارئ ، إذ كان يعمد إلى التكرار والتلميح والإيحاء والتلخيص والمقارنة . وجميعهـــا حيل كتابيـــة تدل على رسوخ قدمه فى فن التعبير الكتابى وإجادته فيه . فاذا تناول مثلا الكلام عن فولتير ، قارنه ببرنارد شو وحاول جاهداً أن يجد الروابط الفكرية التى تصل بين هذين المفكرين اللذين عملا لتحرير الفكر الإنسانى . وإذا تحدث عن فرويد بوصفه أحد الذين اكتشفوا خفايا العقل الباطن امتدت مقارنته إلى دارون حتى يجد الصلة بين الاثنين ، إذ أن أولهما اكتشف خبايا النفس الإنسانية ومراحل نشوئها وتطورها والثانى اكتشف التطور العضوى ومراحل النشوء والارتقاء .

وجدير بالذكر أن سلامه موسى قد تمرس طويلا فى بداية حياته الفكرية على فن الكتابة ، إذ كان على صلة بالمقتطف وبالهلال ، قبل أن يرأس تحرير أول مجلة أسبوعية «المستقبل» فى عام ١٩١٤ . كل ذلك قبل أن ينتقل إلى رئاسة تحرير « الهلال » فى عشرينات القرن الحاضر . وصلته الدائمة بالمفكرين من طراز يعقوب صروف وفارس نمر وجرجى زيدان أكسبته الخبرة الكتابية والقصد فى التعبير مع دقة اللغة الهادفة المركزة . ومن اليقين أن أسلوب تفكيره قد تلون بعد اتصاله بالدكتور شبلى شميل . وقد وجد كاتب هذا المقال بذوراً وخمائر فى كتابات شبلى شميل وجدت التربة الصالحة فى نفس سلامة موسى فنمت وترعرعت وأثمرت . وننقل فيما يلى بعض فقرات أخذناها من كتاب « فلسفة النشوء والارتقاء » لشـــبلى شميل (مطبعة المقتطف عام ١٩١٠) ، وهى تدل على القرابة الفكرية بين الكاتبين ، وتختص

بآراء تدور حول أسلوب التفكير ووسيلته : يقول شبلى شميل :

« يجب صرف قوى الإنسان عن تلك المباحث الرثة المضيقة للعقل المضلاة له ، من فلسفة نظرية ، وتواريخ كنسج العنكبوت وعلوم عالية ككفة الميزان الفارغة ، أقاصيص كقماقم عفاريت ألف ليلة وليلة » .

وفى موضع آخر : « لا يستوى المرء إلا إذا طمست يد العلم ما خطته يد الجهل ، ولم يعد له أثر فى المدارس ، بل صارت المدارس للفنون والصناعات والعلوم الصحيحة والطبيعية فقط » .

وفى موضع آخر : « إن العالم الطبيعى والحاسب الرياضى والعامل الميكانيكى ، أقصر كلاماً وأفصح بياناً وأبسط أسلوباً وأثبت صحة وأصدق من الأديب اللغوى والعالم اللاهوتى والفيلسوف المنطقى وسائر علماء الجدل الكلاميين » .

وفى موضع آخر : « أنت تظن أنك تحكم لنفسك ، والحقيقة أنت غالباً تنطق عن أوهام سواك » .

وفى موضع آخر : لست أخشى تخطئة الناس لى إذا كنت أعرفنى مصيباً ، ولا يسرنى تصويبهم إذا كنت أعرفنى مخطئاً » .



جياكوميتى

أدولف هوفيستر هو رئيس إتحاد فنانى تشيكوسلوفاكيا فى باريس ، وهوفيستر هذا شخصية فنية جذابة ، يحب الرحيل ويتنقل من بلد إلى آخر سعياً وراء الاحتكاك الحى المباشر بالانسانية . لقد استطاع خلال أربعين عاماً أن يرى الكثير ويقرأ الكثير ويعرف الكثير واستطاع أيضاً أن يصبح صديقاً لأكثر كتاب وشعراء وفنانى العصر .

برع هوفيستر فى فن « البورترية » واشتهرت لوحتاه عن شو وبيكاسو ، اللتان رسمهما بدقة نادرة وحرارة غير عادية . وبرع كذلك فى النقد الفنى وخاصة كتابه « وجوه مدروسة ومرسومة » وهو كتاب نادر فى مجاله لأنه مزود بالبورتريهات التى رسمها هوفيستر إلى جانب الدراسة الأدبية التحليلية التى قام بها .

وبورتريه جياكومتى المنقول هنا هو أحد بورتريهات هذا الكتاب الذى يقع فى ٢٨٧ صفحة من القطع الكبير والذى أصدرته دار الناشرين الفرنسيين المتحدين فى هذا الشهر .

وشبلي شميل فى غضبه المتطرف على النظام الاجتماعى الذى كان سائداً فى الشرق ، ينفث ناراً حامية يريد بها حرق كل شيء ، فيقول : « الشرقى اليوم فضلة فى الاجتماع ، لا عمدة ، بل هو شريك سلبي لاقتسام المنفعة ، لا إيجابى للعمل بها ، بل هو يقتسمها مرغماً فى ورودها إليه من الخارج ويقوم فى سبيلها معارضاً من الداخل » .

وثورة شميل تمتد إلى طبقة الحكام والملوك وأئمة الدين واللغة ويتنبأ بزوالها جميعاً : « إن العرش الذى يتبوأه الملوك قائم على قاعدة هى الأمة ، فاذا خلت الأمة من تحتهم ، هوى بهم ذلك العرش » .

وفى موضع آخر : صارت علوم اللغة محاكاة لاطائل تحتها . بل كلاماً وضع للتعبير عن الفكر ، والشعر إغراباً لا ابداعاً فى وصف الحقائق ، وعلوم اللغة سخافات يتنزل العقل فيها إلى حد التبذل ، والطب شعوذة لاستنزال الأسرار وتحويل الأقدار ، وعلوم القوانين لاهوتاً ثانياً لا يفهم وعلم المحاماة مخرقة وتفنناً فى المشاغبات لا دليلا مرشداً إلى الحق رادعاً للباطل . . . الخ ، وعلى هذه المبادئ النخرة شاد الإنسان بنيان نظاماته الاجتماعية المقلقلة ! » .

فعباراته كما نرى مركزة ، بل هى آية فى الإيجاز مع أداء المطلوب ، وتتميز بالوضوح الشديد مع الاكثار من الاستدراك بحرف (بل) و (لا) ، وكذا الاكثار فى استخدام الصفات الموحية ، وخلو الكلام من حرف « قد » . وهذه جميعها وسائل كتابية توخاها سلامه موسى فيما بعد ، والأرجح أنه أخذها عن شبلي شميل الذى كان يكبره بنحو خمسة وأربعين عاماً .

• • •

بهذا الأسلوب النارى ، تشبع سلامه موسى ، وعرف أنه إذا أراد أن تكون له كوكبة من القراء تتزايد على مر الأيام ، فعليه أن يكتب بهذا الأسلوب المقتحم ، وأن يصنع لنفسه سلاحاً نفاذاً ، بل عليه أيضاً أن يكتب لأكبر عدد منهم . وقد وجد بخبرته أن المهاجمة أقوى نفاذاً من المهادنة

وقد شرح سلامه موسى فى مقال له نشرته له « أخبار اليوم » بتاريخ ١٧ أبريل سنة ١٩٥٤ ، أسلوب تفكيره وكيف نما . فالأسلوب هو ثمرة العقل والقلب ، أى الأفكار والعواطف والعقائد والاتجاهات التى تنزع بالكاتب من حيث لا يدرى إلى اختيار أسلوبه فى الكتابة و « لذلك نستطيع أن نقول إن تشرشل يكتب بأسلوب إمبراطورى ، ونستطيع أن نعلل الشبه العظيم بينه وبين ملنر وكرومر وجيبون المؤرخ ، لأنهم كانوا جميعهم مثله امبراطوريين . أسلوب ملىء بالقدرة والمتانة وإحكام الجملة ورصانة العبارة ، كأن الكاتب محارب يسود الدنيا أو يحاول السيادة عليها . وهذا بخلاف ما نجد فى تولستوى أو دستويفسكى أو رينان وجميعهم تأثروا بشخصية المسيح ، حتى قال دستويفسكى : « لو أن المسيح كان فى جانب ، وكانت الحقيقة فى جانب آخر ، لآثرت أن أكون فى جانب المسيح على أن أكون فى جانب الحقيقة » .

وعنده أن الأسلوب لا يعلم . وإذا وجد كاتب يقلد كاتباً آخر وينجح فى هذه المحاولة ، فانما مرجع ذلك أنه آمن بأفكاره وعواطفه وأخذ بعقائده واتجاهاته ، أى أن نفسه قد « استحالت لأنها استشبعت بنفس ذلك الكاتب وأخذت أسلوبه » .

ويحضرنا فى هذا المجال كلمة قالها العالم الفرنسى بوفون Buffon . كتب يقول "Le style, c'est l'homme" أى أن « الأسلوب هو الرجل » ، ويقصد بطبيعة الحال أن أسلوب التعبير يدل أعظم دلالة على طبيعة تفكير الكاتب .

• • •

ولما كانت اهتمامات سلامة موسى شعبية ، فقد اتجه إلى تبسيط المعلومات ونجح فى إخراجها خالية من التعقيد ، سهلة الفهم فى أسلوب سلس بسيط يدل على وضوح التفكير . ويعتبر جميع ما كتبه فى ميدان العلوم محاولات ناجحة لنقل الثقافة العالية إلى المستوى الشعبى . وكتبه « دراسات سيكولوجية » و « محاولات سيكولوجية » ، و « مصر أصل الحضارة » ، و « نظرية التطور وأصل الإنسان » و « التثقيف الذاتى » و « عقلى وعقلك » ، هى خير الأمثلة من بين كتبه التى يزيد عددها على الأربعين . وجدير بالذكر أن سلامه موسى كان واحداً من الأعضاء الذين اشتركوا فى تأسيس « المجمع المصرى للثقافة العلمية » الذى أنشئ فى عام ١٩٣٠ وألقى فى مؤتمره السنوى الأول محاضرة عن « طبيعة الأحلام والتفكير » هى مثال يحتذى من حيث تبسيط المعنى وتقريبه . وقد نجح فى عرض آراء علماء النفس نجاحاً بارزاً ، لأنه توخى تحليل المعنى وتبسيطه وضرب الأمثلة الكثيرة ، وقد ساق كل ذلك فى عبارة تأنق فى تركيبها تركيباً سائغاً يفهمه القارئ العادى . فبلاغته هى البلاغة فى مقصدها الأصلى والمتعارف عليه ، أى البلاغة التى نادى بها علماء اللغة ، لأنها قبل كل شىء ، مطابقة الكلام لمقتضى الحال .

فلم يتقعر ولم يغرب وإنما استخدم البسيط والشائع ، إذ كان يتوجه فى كتاباته إلى الشعب . فهو مفكر منتم يكره البرج العاجى ويحارب نظرية الفن للفن ، لأنه مرتبط منذ شبابه المبكر ارتباطاً كفاحياً بالشعب الكادح .

* * *

ومما لا شك فيه أن سلامه موسى قد تدبر طويلا فى أمر اللغة العربية ، ونظر إليها نظرات فاحصات . فلا شىء أحسن من جعل المرء يجيد النظر فى أمر من الأمور مثل المعاناة الشخصية منه . وقد وجد سلامه موسى ، أن اللغة العربية بأساليبها التى عرفها وقت تفتحه الذهنى (أى نحو عام ١٩٠٥) كانت ترسف فى أغلال قديمة ، فاتخذ منها موقفاً معادياً وحارب السلفيين الذين كانوا فى نظره عقبة فى سبيل تطويرها وكان يصفهم بأنهم ينتسبون نفسياً وثقافياً إلى القرن الثالث الهجرى . وظل ينعى على من حاولوا محاكاة الأسلوب الجاحظى على ما فيه من جمال ورشاقة . وكان يتهم عبد الرحمن البرقوقى ، صاحب مجلة البيان بأن كل همه فى الحياة هو إحياء لفظة توفيت فى القرن الرابع . ومن هنا كانت مساجلاته العنيفة مع الكتاب من أمثال مصطفى صادق الرافعى ورشيد رضا واتهامهم إياه بالزندقة والكفر والخروج على العرف . وهى تهم وجدت دائما من يصدقها بسبب الجمود الفكرى الذى كان سائداً قبل اليقظة الفكرية التى أخرجت مصر من سباتها .

* * *

كان سلامه موسى من المفكرين الذين يحبون الجديد لمجرد أنه جديد ، لأن اتجاه عقله كان يسير دائما إلى الأمام، وقلما اتجه إلى الخلف، إذ كان يمقت القديم ويتهم من يتشبثون به بالسلفية والرجعية . وكان سباقاً إلى الانتماء إلى كل حركة جديدة أو رأى جديد، ويدعو إليه فى حرارة وحماس. وقد فطن قبل

غيره من الكتاب المصريين المعاصرين له إلى السيمانتية Semantics أى وزن الكلام بالموازين السيكولوجية الحديثة . وله أبحاث تتصل بهـذا الموضوع ، خاصة وأن معانى الكلمات فى اللغة العربية قد تطورت حتى فقدت الكلمة معناها القديم وأصبحت تعيش فى جسم اللغة كأنها العضو الأثرى القديم. وكان يرى أن اللغة العربية تحتاج إلى معالجة سيمانتية جديدة لكى نعين بها مقدار التفاعل بين الكلمات القديمة والمجتمع العربى . وقد ضرب مثلا أخذه من كتاب « الذخـائر والعبقريات » الذى جمعه عبد الرحمن البرقوقى فى ٦٥٠ صفحة وهو الذى أورد فيه أحسن ما قيل بالعبارة الأنيقة والكلمة الناصعة فى الأدب العربى ، وقسمه أبواباً شتى فى البر والصبر والأخلاق الحسنة والجود والموت والسؤال . وفى هذا الباب الأخير (السؤال) يشعر القارئ بأن الأستاذ البرقوقى يعيش فى مناخ ذهنى بعيـد جداً عن عصرنا . فهـو يقتبس أحسن ما قيل من أدب العرب لكى يحمله على التعبير بألفاظها والتظرف بتأنقاتها . « ولكن عصرنا ليس عصر السؤال ، بل هو عصر التأمينات الاجتماعية ، لأننا حين نتحدث عن حاجة الشيخ الفقير لا نقول : احسنوا إليه ، بل نقول أمنوه من الشيخوخة » . و « هذا على الأقل هو أسلوب المتمدنين فى القرن العشرين » .

وحدث فى عام ١٩٤٥ أن كتب الدكتور أحمد أمين مقالا فى « الثقافة » ، عنوانه « البيئة واللغة » أشار فيه إلى أن الكلمات تتغير معانيهـا بتغير الزمن والبيئة ، فكان هذا المقال حافزاً لسلامه موسى لكتابة كتابه « البلاغة العصرية واللغة العربية » ، وقدمه باهداء يقول فيه « إلى الأستاذ أحمد أمين ، أهدى هـذا الكتاب إليك لأنك أنت الذى أوحيت إلى — من حيث لا تدرى — بتأليفه » . وفى هذا الكتاب نجد دراسات مختلفة عن اللغة والتطور البشرى ، والأنثروبولوجية واللغة العربية ودراسات واسعة تتناول اللغة وعلاقتها بعلم النفس والبيئة والمجتمع والذكاء . وفيه أبحاث عن الأحافير اللغوية واللغة فى المجتمع العربى القديم والمجتمع العصرى وفن البلاغة العصرية ، وختمه بالمطالبة بتيسير اللغة فى المدارس وتحبيذ دعوة عبد العزيز فهمى باستخدام الحروف اللاتينية .

وكان سلامه موسى يعرف المعنى الايحائى للألفاظ ويحاول جاهداً أن يغير من نمط تفكيرنا بتغيير الألفاظ أو على الأقل باستخدام تعابير جديدة . فما زال المعمرون عندنا يتكلمون عن « هوجة عرابى » ، وليس عن ثورة عرابى . والبنات عندنا يتكلمن عن « الفرح » وهن يقصدن « الزواج » ويدل هذا على الرواسب الموجودة فى أذهان الناس وارتباطها بتفكيرهم ومعتقداتهم الدفينة . وفى القرن الماضى ، كان دأب المؤلفين أن يقرنوا صفات التواضع الكاذب إلى أسمائهم ، فيقولون « ألفه الفقير إليه تعالى » ، أو « كتبه الحقير فلان » ، وهذا تواضع أجوف فيه دجل وغرور . وكان سلامه موسى يشارك برنارد شو الرأى الذى كان يطالب فيه الكنيسة بتغيير الصلاة الربانية فى كل مائة سنة لتطوير ألفاظها ، كى تعبر عن الحاجات الجديدة

فى نفس الإنسان . وقد روى الأستاذ حبيب الزحلاوى مرة عن صلاة جديدةوضع كلماتها سلامه موسى باللغة العامية :

يا الله نحن بلاليص فارغة املأنا بنعمتك السماوية

يا الله أنت الوابور واحنا العربات ، جرجرنا لملكوت السما .

يا رب أنت الحنفية واحنا الجرادل !

ويدل هذا الكلام — إذا ثبتت صحته — على شدة عناية سلامه موسى بالمعنى على حساب اللفظ ، وهى عناية كان يتوخاها عامداً ، لأن المعنى عنده مقدم دائماً على اللفظ . فالأدب كما قال مرة « ليس حلويات يمضغها العاطلون الناعسون ، وإنما هو كفاح » .

* * *

وكثيراً ما اتهم سلامه موسى بأنه كاتب يعبر بسهولة عن آراء غيره . والحقيقة أنه كان يجيد التعبير عن آراء غيره وعن آراء نفسه أيضاً ، ولكن بعد أن تلقى الروافد جميعها فى أعماق وجدانه بخبراتها ، فتخرج ملونة بطابعه العقلى الفريد . وهو فى ذلك المنحى ينتسب إلى المفكرين الموسوعيين من طبقة هـ . ج . ولز ويعقوب صروف وعباس العقاد .

وكثيراً ما اتهم ظلماً بأنه لا يجيد اللغة العربية . ولكنه رغم هذا الادعاء وضع الدراسات الشائعة فى كيفية دراسة اللغة العربية وصار يخترع الألفاظ والاصطلاحات الجديدة .

وختاماً نسوق جملة قالها : « إن الإنسان عليه أن يمارس حياته » . وسلامة موسى قد مارس حياته طولا وعرضاً وعمقاً ، وقد عاش حياة حافلة بالأفكار العميقة والاقتحامات الذهنية والشهوات العليا .

وقد ساعده على تحقيق ذلك « أسلوب » عرف به . وقد صادق المفكرين المخلصين الذين دعوا إلى كرامة الإنسان وآمنوا بحريته وحدثنا عنهم فى كتابه « هؤلاء علمونى » .

ومن كتاباته الأخيرة ما نقله عن جان بول سارتر وهو كلام يحدد رسالة الكاتب :

« أينما حل الظلم ، فنحن الكتاب مسئولون عنه وعلى الكاتب أن يسمى الشىء أولا ، لأن اللغة توحى لنا الفكرة . وتسمية الشىء توجد هذا الشىء وتجعله حقيقة . فمثلا اضطهاد السود فى أمريكا ليس شيئاً ما دام ليس هناك كتاب يقولون إنهم مضطهدون . وقبل أن يكتب أحد عن اضطهاد العبيد ، ما كان أحد ليفكر أنهم مضطهدون ، بل العبيد أنفسهم لم يكونوا يفكرون فى ذلك !

ولما كانت اللغة تستخدم فى إيجاد الأشياء ، فعلى الكاتب أن يستخدم بلاغته فى المطالبة بحرية الإنسان ، وليس هناك سوى بلاغة حسنة واحدة هى البلاغة التى تدافع عن الحرية ! » .

بهذا الأسلوب المستنير ، عاش سلامه موسى للحياة وأعطى خير ما عنده لبنى وطنه .

سمير وهبى

رأى فى كتاب

آفاق المعتزل

غالى شكرى

أن يصدر فى واقعنا الحاضر كتاب هو من ألفه إلى يائه كتاب ، أعنى أن يرقد المؤلف العصرى لفترة طويلة أو قصيرة على وضع كتاب متكامل فى موضوع بعينه ، هو فى ذاته عمل يستحق الإعجاب فى هذه الفترة بالذات التى غلب فيها على التأليف الأدبى طابع « الكتب – المقالات » أو الكتب التى لا تزيد على كونها مقالات نشرت هنا وهناك ، ثم جمعت بشكل أو بآخر بحيث تؤلف فى نهاية الأمر كتاباً لا يجمع بين مقالاته إلا المقدمة ، وأحياناً لا يجمع بينها إلا جلدتا الكتاب .

من هنا لا من هناك كانت القيمة الحقيقية لكتاب غالى شكرى الجديد الذى يسجل به هدفه السادس فى معركته مع التأليف الأدبى والنقدى . ولم يكن عبثاً ولا مصادفة أن اختار غالى شكرى . . توفيق الحكيم « هدفاً » لهذا الكتاب بعد أن أفرد لكل من سلامه موسى ونجيب محفوظ كتاباً كاملا ، فهؤلاء الثلاثة هم الثالوث الأدبى والفكرى والروحى فى حياة غالى شكرى الثقافية .

ولكن متى حدث ذلك على وجه التحديد ؟ متى أفاق غالى شكرى من تصوره السابق لتوفيق الحكيم على أنه « مجرد فنان منعزل ، يقضى عمره فى برج من العاج ، يتسلى بمعادلات رياضية تصوغ الكون والمجتمع والإنسان صياغات ذهنية مجردة » يقول الكاتب إن ذلك قد حدث بعد أن التقى مع أدب توفيق الحكيم لقاء جديداً ، أو بالأحرى بعد أن التحق بالأهرام وتعرف إلى توفيق الحكيم واضعاً عنه هذا الكتاب ، وإلى حسين فوزى مهدياً إياه « ثورة المعتزل » !

وعلى أية حال فإن « ثورة المعتزل » كما يقول المؤلف « هو صورة بالحجم الطبيعى لهذا اللقاء الجديد مع أدب توفيق الحكيم » وليس المهم فى الصورة أن تكون بالحجم الطبيعى أو بالكارت البوستال ، وإنما المهم أن تكون الصورة صادقة فى تصوير الأصل ، فهل الصورة التى التقطها المؤلف للأديب الكبير صورة طبق الأصل ؟

إن الإجابة على هذا السؤال تقتضى منا مراجعة المنهج الذى تعامل به الكاتب الظاهرة موضوع البحث ، والكاتب أى كاتب حر فى اختيار المنهج الذى يراه ، على أن يكون ملزماً بتحقيق الصدق الاتساق بين المنهج ونتائجه فضلا عن الصدق الانطباق بين المفكر وواقعه بشكل عام . فإذا كان منهجه خاصاً بهذه الظاهرة الأدبية وحدها – توفيق الحكيم – دون غيرها من الظواهر الواقعة كلها تحت نفس ظروف الطقس الأدبى والمناخ الاجتماعى لم يكن منهجه علمياً بأى معنى من المعانى ، وإنما هو فى أسعد الأحوال دراسة انطباعية عاطفية تجعلها أقرب إلى التعبير الأدبى منها إلى الدرس النقدى الأكاديمى . ففى الوقت الذى يخلص فيه غالى شكرى إلى هذه النتيجة « وبالتالى أصبح كاتب مثل نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم ، مفكراً ثورياً بالرغم من تفاوت قربه أو بعده عن تفاصيل الفكرة الاشتراكية » نجده منذ عدة شهور فى دراسته عن العقاد فى الملف الذى أصدرته مجلة « الطليعة » ينعت هذا المفكر العظيم بالرجعية واليمينية واللاثورية ، مع أن الظروف الحضارية واحدة والاستجابة الفكرية متقاربة بين هؤلاء الثلاثة الكبار . . « المنتمى » نجيب محفوظ و « المعتزل » توفيق الحكيم و « الراهب » عباس محمود العقاد .

فإذا دخلنا فى قلب التصميم المنهجى للكتاب وجدنا أنه محاولة للإجابة على هذا السؤال : كيف يفكر توفيق الحكيم ؟ ووجدنا أيضاً أن القسم الأول منه هو الأساس النظرى الذى تعتمد عليه الإجابة فى القسمين الأخيرين ، وعند المؤلف أن هذا الجزء النظرى « هو ثمرة تطورات المنهج العلمى من شبلى شميل وسلامه موسى ومفيد الشوباشى وعصام حفنى ناصف وإسماعيل أدهم ومحمد مندور إلى محمود العالم ولويس عوض ومحمد أنيس وعبد العظيم أنيس وغيرهم من بناة فكرنا العلمى الحديث » وتأخذك الدهشة حين لا تجد بين هؤلاء القوم واحداً مثل العقاد بمنهجه النفسى فى الأدب أو طه حسين بمنهجه الديكارتى فى البحث أو إسماعيل مظهر بمنهجه التطورى فى الفكر أو زكى نجيب محمود بمنهجه الوضعى المنطقى فى الفلسفة أو يوسف مراد بمنهجه التكاملى فى علم النفس أو رشاد رشدى بمعادلاته الموضوعية فى النقد ، وكأن هؤلاء جميعاً ليسوا من بناة فكرنا العلمى الحديث !

عموماً ؛ لا أظن أن هذه الملاحظات تقلل كثيراً من الجهد الكبير الذى بذله كاتب جاد نعتز بكتاباته ، ولا تضعف من أهمية هذا الكتاب القيم بحق الذى هو من ألفه إلى يائه . . كتاب .

جلال العشرى



الحواجز
والعار الفرنسي في الجزائر

ماذا جرى لفرنسا ؟! منبر الفكر وقلعة الحرية .

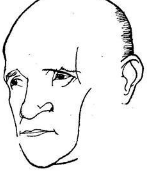
بعد مأساة « الراهبة » تجيء مؤامرة « الحواجز » .

وتسامح الراهبة لا يعنى انهيار الحواجز . فقد ارتفعت وتحصنت وغدت سداً عالياً لا تقهره هجمات اليمين الفرنسى أو غير الفرنسى . طالما كان هناك شرفاء يؤمنون بحرية الكلمة : ميشيل بيتور ، جاك ميرييس ، روبير أبو راشد هوبير جينيو ، جاك روسييون ، إميل كوفرمان ، جيل سانديبه ، كلود أوليڤييه ؛ وطالما كانت هناك جماهير واعية وشجاعة ، ونقاد دارسون دراسة موضوعية ، ومسرح جرىء كمسرح الأوديون ، وفنان تقدمى كبير مثل جون - لوى بارو .

كتب جون چينيه ، الصعلوك اللاأخلاق كما يسميه جبرييل مارسيل والفنان القديس كما يطلق عليه سارتر والكاتب المسرحى المبدع كما هو مدون على صفحات التاريخ ، كتب مسرحية « الحواجز » عام ١٩٦١ ولم يجرؤ أحد على تقديمها أو تقديم أى عمل يتصل بقضية الجزائر فى هذا الوقت باستثناء مسرحية « الجثة المحاصرة » لكاتب ياسين التى لم يقدمها جون - مارى سيرو إلا لبضع ليال فقط . . وظلت « الحوجز » سجينة جلدتى كتاب مطبوع ، إلى أن أفرج عنها أخيراً روجيه بلان وأطلق سراحها على مسرح الأوديون فى هذا الموسم بفضل جهود بارو وإخلاصه .

والحواجز مسرحية حرة تعالج مأساة من مآسى عصرنا المعاصر . فهى مأساة سياسية ليس هدفها الحقيقى هو محتواها الواقعى وإلا أصبح العمل الفنى وثيقة تاريخية ، فدراما الجزائر وكفاح شعب الجزائر ، كلها وسائل « قنطرية » يعدى عليها الفنان ليقول ما عنده ويكشف عن رؤياه الخاصة للعالم بشفافية كاملة . تلك الرؤيا المتشائمة التى لا يحق لإنسان أن يتبرم بها ويتنكر لها بحجة النظام والمحافظة على النظام ، فالفنان حر فى سأمه ، وحر فى ملله ، وحر فى التعبير عنهما وبأى طريقة يشاء .

إن هم چينيه الأكبر هو تصوير « الشر » لأنه يرى فيه القيمة الحقيقية الوحيدة المؤكدة فى هذا العالم . اسمع « خديجة » تقول وهى تحتضر : « أيها الشر ، الشر العجيب ، أنت يا من تبقى لنا عندما ينفض عنا الجميع ، أيها الشر المعجز ، أنت الذى سوف تعاوننا فيا أيها الشر ، تعال وأبعث فى شعبى الحيــاة » .





مشهد من
مسرحية الحواجز

وانظر إلى « وردة » المومس السائحة فى ثياب الذهب ، وهى تقول : « هؤلاء السادة (وتقصد بهم الجنود) لم تعد لديهم القوة لمجرد رفع ثوبى المرصع ، ولا أقل وقت ليضيعوه ، لذلك كان على أن أشق لهم فتحة من الأمام ! » .

وحتى « سعيد » الذى أبقى على وردة بعد زواجه من « ليلى » ، أكثر فتيات المدينة دمامة ، لأنه لا يستطيع بفقره أن يتزوج من فتاة أخرى غيرها ، أصبح فى نظر إخوته رمزاً للثورة . رفض كل شىء وذهب وراء الموتى فى ذلك المكان الذى لا يفصل بينه وبين الحياة غير حاجز من الورق يقضى على كل من يقترب منه ، إنه حاجز كتب عليه «ممنوع الاقتراب» .

وهكذا عمل چينيه منذ اللحظة الأولى على أن تكون هذه المسرحية عملا شامخاً لا ينافسه شموخ آخر . . وقد نجح ؛ نجح معتمداً على البناء الدرامى المحكم والمستوى الفنى المرتفع فى الشكلين الداخلى والخارجى والخط المستقيم المتسق الممتد على طول العرض مما جعل كل لوحة ، على حدة ، وحدة فنية متكاملة العناصر . كل هذا بالإضافة إلى اللغة المسرحية الشاعرة التى غلفت قصيدة « الحواجز » بغلالات رقيقة شفافة من الحوار اليومى وأحاديث المثقفين .

إن ما يدعو إلى الإعجاب حقاً بفن چينيه وخاصة أعماله الدرامية هى تلك التعبيرات العامية التى تكتسب صدقها من بساطتها ، وتكسب إقتناع المشاهدين من الشخصيات التى تطلقها بحيث إذا تحدثت بلغة أخرى بدت كاذبة ، وبحيث إذا استخدم هذه التعبيرات غير هذه الشخصيات انعدم التأثير وفقد الشكل الفنى كل مقوماته . على أن استخدام اللغة البسيطة لا يعنى الركاكة والسماح لكل شخص بأن يتكلم لغة طبقته ووسطه الاجتماعى ، فالبساطة فى اللغة عند چينيه سهل ممتنع توزع على وحدات فيها من الانسجام والتوافق ما فى الموسيقى من تناغم وما فى طبقات الصوت من درجات كل يؤدى وظيفته فى جماعية متفاهمة كفريق الكورال أو الأوركسترا السيمفونى أو حتى الباليه الإيقاعى .

ولكن هذه اللغة ، فى رأى جبرييل مارسيل وحده ، لغة بذيئة مليئة بالقذارة معبأة بالعفن لم يظهر مثلها حتى الآن على المسرح الفرنسى .

فإذا سمعنا الناقد يعود ليقول : « إن هذه اللغة فيها قوة ورونق لا نلتقى بهما عند يونسكو وبيكيت » وجدنا أنفسنا فى حيرة من أمر الناقد الكبير والفنان القديم جبرييل مارسيل . فإذا تكلم عن العرض نفسه نجده يقول مثلا : « إنه مذهل وعجيب ، تحت المتوسط بكثير وفوق المتوسط بكثير كذلك » ، وإذا كان هناك شىء حى فى المسرحية فهو العفن وتمجيد العفن . يقول بعض الجهلاء أنها قصة حب ، وبعض الأدعياء يقول إن الموضوع هو حرب الجزائر وهنا تظهر خطورة « الحواجز » ومهزلتها فى وقت واحد ، فالكاتب يثير ذكريات ماض قريب بكل ما فيه من قسوة وفظاعة وهلع وأخطاء ، ثم يدين الجيش الفرنسى بعد هذا إدانة كاملة . . يدينه بكل ما حدث فى الحرب . ولكن الخطر الداهم هو عرض هذه المسرحية أمام جمهور عريض قد تتسمم مفاهيمه وتتبلبل أفكاره وخاصة الشباب منه . وكان الأجدى الاحتفاظ بها كوثيقة إدانة لموتانا ، لكل موتانا ، لضحايا المدنية الفرنسية ، للجنود والضباط الفرنسيين ، لهؤلاء الذين حاربوا بشرف وتضحية من أجل سبب يعتقدون أنه حق . لكن فرنسا لا تهم چينيه كثيراً ، بل هى كلمة بالنسبة له خاوية بلا معنى ، أو هى شاهد قبر . وليس هذا هو المهم ، فأخلاقياته منعدمة تماماً وصلاحه ميئوس منه إلى الأبد ، ولكن المهم هى الحكومة نفسها التى بسماحها عرض هذه المسرحية تتحمل عبئاً كبيراً

لقاء كل شهر

ومسئولية عظمى . فما الذى راق أندريه مالرو مثلا فى هذا العرض ؟ هل هى وجودية سارتر وتحرره أم هى عدمية نيتشه وإلحاده ، أم هى عبثية كامو ويأسه !

إلى هنا ينتهى تعليق جبرييل مارسيل وعلينا الآن نتركه لنعود إلى الوراء ، إلى الأشهر القليلة الأخيرة حيث نلتقى بثلاث مسرحيات هامة هى « القديس أولوج » لموريس كلافيل ، و « الجوع والعطش » ليونسكو و « حواجز » جينيه التى نحن بصدد الحديث عنها الآن . هذه الأعمال الثلاثة تشكل اتجاهاً له أهميته ودلالته ، فكلها أعمال غنائية أو بتعبير معاصر « شاعرية » تتصل بالعقل والحس جميعاً .

وهكذا نجد أن السنوات العشرين الأخيرة فى عمر المسرح الفرنسى تسجل كسباً عظيماً فى أحد معاركها الكبرى ؛ ذلك أن الشاعرية هى نهاية المطاف فى المسرح ويستحيل علينا أن نتخيل مسرحاً بلا شاعرية بعد الآن .

والواقع أن هذه النهاية سبقتها محاولات مختلفة المستويات متعددة الوجوه : مسرح العبث أو اللامعقول ، مسرح القسوة ، مسرح الالتزام وغيرها .. تلك المسارح التى عملت بصبر وشجاعة لإقناع جمهور عريض من المشاهدين من اعتادوا المسارح التقليدية ، وتنشئة جمهور حديث العهد بالمسارح تنشئة تبدأ من النهاية حتى تتيح الفرصة للنبات الأخضر أن يشتد عوده ويعطى ثماره بسخاء كبير .

فإذا تركنا المسرحيتين الأوليين والتفتنا إلى « الحواجز » وجدنا أنها قصيدة هيكلها الجزائر فى أثناء الحرب . الجزائر بمواطنين جزائريين وجنود فرنسيين ومومسات وبشر يسمون جميعاً إلى الموت لأن فيه ، كما يظنون ، حرية حقيقية أو حرية وفقط ، أجدى لديهم من الوجود الذى لا يعرفون له معنى ولا يحسون له بطعم ولايرون فيه جدوى .

التركيز إذن واقع كله على الكائنات الحية الإنسانية ، فى مواقفها وعلاقاتها ، فى غرائزها ومكتسباتها ، فى وحدتها وتكتلاتها . هذه الكائنات فى مسرحية « الحواجز » هى نفس الكائنات فى كل مسرحيات جينيه ، والكادر الذى تحيا فيه هو نفسه الكادر الذى تحيا فيه فى كل مسرحياته الأخرى ؛ فالجزائر فى أثناء الحرب هى الحجرة التى تنتظر فيها « الخادمات » عودة ربة البيت ، وهى الساحة فى « الرقابة المشددة » وهى المساحة الشاسعة التى يتحرك فى داخلها « السود » .

وهكذا نجد أن مسرح جينيه يعبر عن رؤيا فنية واحدة ، وهى رؤيا ملحة عنده تتردد فى كل أعماله الفنية ، هذه الرؤيا هى مواجهة المواقف ، على اختلافها ، بالضحك ! الضحك الذى يعلو ويهبط ، يرتفع وينخفض ، يستمر ويتقطع ، يسخر أحياناً وأحياناً يهزى وفى معظم الأحيان ينطلق من القلب صافيا صادقا لا يعكره إلا العودة إلى الأرض إلى الحقيقة والواقع . فإن كانت رحلة الأحلام والأوهام الإرادية الواعية قصيرة ، فإن الضحك الممتد على طول العرض يصبح امتداداً لهذه الأحلام وتلك الأوهام . هذا الضحك تعرفه المرأة العجوز عندما تصيح قائلة : « أنا الضحك لكن ليس أى ضحك ؛ الضحك الذى يظهر عندما يصبح كل شىء سيئاً ! » .

أما لماذا تجسدت رؤيا جينيه الفنية فى الضحك ، فلأن مسرحه هو مسرح الحياة بواقعها وحدودها .. أرض مكشوفة بلا غطاء ولا ستر ، ومن هنا جاءت اللغة حية نابضة ومباشرة بلا تكلف ولا زخرف ، فالنفسيات العارية بدت ملساء بلا تعرج ولا مداراة ، والمواقف المتباينة تتابعت بلا تعقد ولا تكرار أما العرض فقد كان نموذجاً متميزاً وذلك بفضل جهود جون لوى بارو وإخلاصه الذى عمل على الجمع بين جينيه المؤلف ، وروجيه بلان المخرج ، بالإضافة إلى مادلين رينو وماريا كاساريس وبارو نفسه .. وبهذا فإن العرض بلا شك يكون قد ضمن كل مقومات النجاح .

فروجيه بلان عاون جينيه معاونة حقيقية خالصة على كسب أصعب نقطة فى الوقت الحاضر وهى الالتزام ، لأن مخرجاً غير بلان لم يكن ليستطيع أن يعطى المسرحية تلك الصورة المخلصة الوفية التى فى النص ، كما أن الاختصارات التى قام بها خففت فعلا من حدة النص الذى تصعب قراءته كما هو مطبوع ، وعملت

فى نفس الوقت على تفجير الطاقة الشعرية والرموز الخفية الكامنة فيه . والعرض بعد هذا يدور وسط الحواجز التى تظهر وتختفى شأنها شأن الممثلين . وكما تفانى المخرج تفانى مصمم الديكور أندريه آكار الذى عاون المؤلف هو الآخر فى تسهيل عملية فرد « الحواجز » وطيها وتحريكها وإخفائها وإظهارها بطريقة أو بطرق على درجة عالية من البراعة والتفرد . وإلى جانب المخرج والديكوراتور ساهمت الممثلة العبقرية مادلين رينو بأنفها « العيرة » الكبير وثوب المومس الثقيل الذى ترتديه وماريا كاساريس بضحكاتها المتموجة وآميدو أو النبات المتفتح النامى بأدائه الصادق لدور سعيد وأخيراً جون لوى بارو بفهمه العميق لدوره ولأدوار باقى أعضاء الفريق الذى يقوده بذكاء خارق ومهارة بارعة . . ساهم كل هؤلاء فى إبراز أفكار المؤلف وتحقيق صورة الشخصيات كما رسمها وكما أرادها .

فإذا تطلب العرض الذى استمر أربع ساعات متتالية نقاشاً فوقهذا ، فإنما يقال فيه هو أنه يعد أحد العروض القليلة الهامة فى المسرح الفرنسى المعاصر .

وإذا نظرنا على مرمى البصر وعلى امتداد تاريخ الأدب الفرنسى وجدنا أن « الحواجز » تتصدر قائمة الموسم المسرحى لهذا العام وإن جاءت مكملة لسابقتيها « القديس أولوج » و « الجوع والعطش » ولم تتنزل وحدها داخل القالب الجديد والمصب الأخير للمسرح الجديد أو المسرح الشاعرى .

فتحى العشرى

بيرد سلى
بين سالومى وموت الملك آرثر

فى شهر سبتمبر من سنة ١٨٩٣ ظهرت إلى الوجود مجلة فنية تحمل عنوان « المرسم » . وكان مما وصمت به هذه المجلة ودمغها بالعار ذلك المقال الرئيسى الذى تصدرها وكان منصباً على فتى مغمور مجهول لم تتجاوز سنة الواحدة والعشرين يدعى أوبرى بيرد سلى . ولم يكن مرد تلك الفضيحة الشنعاء هوان شأن هذا الغلام وصغر سنه وحدهما ، وقد كان هذا كفيلا فى حد ذاته بإثارة القيل والقال فى مجتمع كان يعتد بالفضائل أيما اعتداد ، بل يرجع كذلك إلى طبيعة ما جرت به فرشاته من رسوم مخلة فاضحة .

ولا عجب أن باتت لوحات بيرد سلى ملجأ المراهقين وملاذهم ، وظلت كذلك إلى نحو ثلاثين سنة . غير أن ما تركه بيرد سلى من أثر على رواد الفن الحديث من أمثال مونش وكلى وكاندنسكى ودياغيليف وماكينتوش وبيكاسو أيضاً وكل هؤلاء يدينون له بالفضل الكبير ، إنما يعود إلى ما لموهبته الفنية من أصالة وتفرد ، بغض النظر عن مجافاتها لسنن الفضيلة وقواعد الأخلاق .

أما عن حياة أوبرى بيرد سلى فقد ولد فى بريتون خلال شهر أغسطس عام ١٨٧٢ . أبوه خيال ظهر واضمحل . أما صاحبة التأثير على حياته فكانت أمه وكانت هذه فاتنة من فاتنات مجتمعها ، وغانية عرفت برشاقة قدها وفراهة عودها . وهذه قد اختصت انحرافات ابنها ومناحى شذوذه بكريم عطفها وعظيم حنانها . وقد أظهر أوبرى الغلام نبوغاً مشهوداً فى ميدان الموسيقى ، فقد كان يعقد الحفلات الموسيقية التى يحييها عازفاً ، فضلا عن هوايته الشديدة للتمثيل . والتحق بيرد سلى عقب خروجه من المدرسة بمكتب أحد المهندسين المعماريين . وعلى الرغم من أنه لم يقض فى عمله هذا غير بضعة أشهر إلا أن ما من دربة فنية كان لها أعظم الأثر على فنه كهذه الأشهر القليلة التى قضاها فى العمل بالمكتب الهندسى . فان الأبعاد الهندسية فى لوحاته لا تظهر



سالومى
للفنان بيردسلى

فحسب على أكمل ما تكون من ناحية الحذق وأصول الصنعة المرعية ، بل إن الكثير منها لينطوى على إحساس بالفراغ ، قدر له أن يؤثر أعظم تأثير على أحد رسل فن المعمار الحديث ألا وهو تشارلس رينيه ماكينتوش . وكان بيردسلى يولى الحركة الأدبية المعاصرة من اهتمامه ما لا يقل بحال عما كان يخص به التيارات الفنية ، وإذا كان قد قدر له أن يصل فى مجاله الفنى إلى نتائج مشابهة ، فلم يكن ذلك إلا لأنه سار فى طريق مستقل إلى الغاية ذاتها ، بمعنى أنه عمد إلى إحياء أعمال بعض فنانى القرن الخامس عشر من الإيطاليين ، وعلى الأخص مانتينا ، من خلال المذهب الرومانسى . وإذا نظرنا إلى إعجابه بأسلوب القرن الخامس عشر ذى الخطوط الزخرفية المتميزة ، فاننا لواجدون أنه لا يعدو أن يكون امتداداً للاتجاه الذى سار فيه الرعيل المتأخر من فنانى العصر السابق على روفائيل، وكان للقاء بيردسلى بالفنان بيرن جونز أثر كبير فى تغيير مجرى حياته . فما أن نظر بيرن جونز فى حافظة بيردسلى من اللوحات وكانت بالفعل زاخرة حافلة ، حتى تنبأ له بمستقبل باهر ومكانة رفيعة بين معشر الفنانين الخالدين .

وكان بيردسلى من الفنانين القلائل الذين واتتهم الشهرة على عجل ولم يضطروا إلى انتظارها طويلا . وقد اعتمد فى اكتساب شهرته هذه على مهارته الفنية

وحدها ، إذ كلفه أحد الناشرين ويدعى « دنت » وهو لم يزل فى العشرين من عمره ، وعلى اعتقاد منه أن بيرد سلى إنما قد خلف بيرن جونز على عرشه ، بوضع رسوم لطبعة من طبعات « موت الملك آرثر » . وبالرغم من أن بيرد سلى شرع فى إنجاز ما كلف به وهوقنطملول ، إلا أنه أخرج حينئذ بعض اللوحات الرائعة ، مثـل لوحة « سيجفريد » ، وهذه اللوحة وغيرها من اللوحات إنما تكشف عن بعد الشقة بين هذا الفنان وذاك . فإنه إن لم يكن لخطوطها من مصدر غير خيال بيرد سلى وحده، فإنها تذكرنا بطابع الفن اليابانى الحديث الذى وجد له فى إنجلترا كثيراً من الأنصار والدعاة . والحق أن خطوط بيرد سلى ، فى حدتها وشحها ، أقرب شبهاً بخطوط الفنـانين الإغريق على أوانيهم الفخارية .

أما الصور التى اختطها بيرد سلى وصارت علماً على أسلوبه الذى اشتهر به ، فكانت الصور التى زين بها مسرحية « سالومى » لأوسكار وايلد . وقد كلفه بها الناشر جون لين عام ١٨٩٣ . وكم كان من المأمول أن يحفظ لنا التاريخ تلك المناقشات المثيرة التى لا بد أنها قد جرت بين الكاتب الروائى والرسام ، بيد أن الكتب التى تناولت بيرد سلى لم تزد فى هذا الصدد عن القول بأن الحماس الأول الذى بدا على بيرد سلى وإعجابه المبكر بأوسكار وايلد لم يلبث أن خمدت جذوته وراح بدداً . وأغلب الظن أن أوسكار وايلد لم يكن ينظر إلى هذا الفنان إلا على اعتبار أنه شاب حرى برعايته وعطفه ، بالقدر الذى يكفل له أن يرقى إلى الشهرة والمجد كأحد الدائرين فى فلك عبقريته ، وقتما كان الكاتب المسرحى فى قمة مجده وفرط غروره كذلك . أما بيرد سلى الذى كان يؤثر بن جونسون وراسين ويجد فيهما مسلاته ومتعته ، فسرعان ما اكتشف بغير كبير عناء أن «سالومى» تمثل غث التأليف وتافهه ، ولعله ظن وكان محقاً فى ظنه أن هذه المسرحية لن تجد من سند للخلود والذكرى على مر التاريخ ، إلا فى كونها سبباً حفز بيرد سلى عـلى ابتكار روائع رسومه وذخائر فنه . وهذا ضرب من الإحساس يعسر كتمانه عـلى شاب فى مثل سنه ، ولعله قد أفضى به صراحة لأوسكار وايلد . والغريب أن صلة العمل هذه التى قامت بينه وبين الكاتب أوسكار وايلد ، قد استغلت للتشهير به والحق أن الشقة بعيدة بين صور بيرد سلى التى تشع شراً ومقتاً وكتابات وايلد الأليفة الوادعة . ذلك أن أبرز ما يتميز به أسلوب بيرد سلى فى الرسم هو نزوعه الكلى إلى التبسيط وإسقاط كل ما ليس من شأنه تأكيد الأثر المطلوب .

وغزارة إنتاج بيرد سلى فى خريف سنة ١٨٩٣ تثير فى الواقع كل دهشة وعجب . فقد مضى فى إنجاز لوحات « موت الملك آرثر » فى حين أنه لم يكن قد انتهى من تصوير « سالومى » . كما أغراه لين بتصميم الأغلفة والصفحات الأولى لعديد من الروايات القديمة التى طواها النسيان والتى كانت تمثل الإنتاج الرئيسى لدار بودلى هيد للطباعة والنشر . ورأى لين الذى كان يؤمن بقدرات بيرد سلى الخارقة على التلون والتكيف أن يجعل منه محرراً فنياً لمجلة مصورة تصدر كل ثلاثة أشهر ، فكان أن خرج العدد الأول من « الكتاب الأصفر » فى ربيع عام ١٨٩٤ ، وظلت هذه المجلة قرابة ثلاثين سنة علماً على الانحراف والفساد ، على الرغم من أنها لم تكن تضم من الكتاب غير طائفة من الأدباء الأفاضل من أمثال هنرى جيمس وأرنولد بينيت ثم رئيس تحريرها الطبيب هنرى هارلاند ، غير أن ظل أوبرى بيرد سلى خيم على هؤلاء جميعاً ، وجر على مجلة « الكتاب الأصفر » ما عرف عنها ظلماً من طابع مرذول وسمعة سيئة .

أما عن الطريقة التى كان يتبعها بيرد سلى فى إخراجه للصور واللوحات على مثل

هذه الدرجة من الدقة والكمال ، فذلك سر سعى هو بكل ما وسعه من جهد ، أن يطويه عنا . فان أحداً لم يره وهو يعمل . إذ كان من عادته أن يرتج باب غرفتــه ويسدل ستائرها ويخط رسومه على ضوء الشموع . ولم يبق لدينا من كل النماذج الأصلية للوحاته التى كان يعمد إلى إعدامها تماماً ، سوى نموذجين ، كما أنه حاول محو كل أثر للخطوط التمهيدية الأولى فى لوحاته التامة كافة . والنموذجان الباقيان يكشفان عن نقاط كثيرة ، إذ يدلان على أن بيرد سلى لم يكن بحاجة إلى وضع مخططات تمهيدية ، بل كان غاية ما يفعل هو أن يلمع بخطوط مهتزة إلى الوضع العام للشخوص التى تحويها اللوحة وفوق هذه الخطوط يجرى قلمه فى حدة وقوة ودقة مشهودة .

وإبان موجة الذعر التى أعقبت محاكمة أوسكار وايلد ، قرر لين طرد بيردسلى من مجلة « الكتاب الأصفر » ، فتلقفه أحد الناشرين ويدعى سميثرذ . وكان هذا عطلا من كل موهبة أدبية أو فنية ، ولكنه رأى فى فن بيرد سلى فرصة للربح من وراء نشر صوره ولوحاته الشهيرة . وتحت تأثير سميثرذ ، رسم بيرد سلى لوحات لملاهى أرستوفانيس وجوفينال .

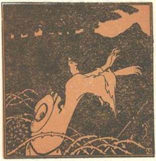
وفى أعقاب ربيع سنة ١٨٩٦ ، استفحل خطب مرض التدرن الذى كان يتهدده دوماً ، ووجب عليه أن يمكث الأسابيع الطوال بغير عمل ، وتنم بعض أعماله فى هذه الآونة على هبوط مستواها من حيث الوضوح والتركيز . وفى شهر مارس من سنة ١٨٩٧ ، دخل بيرد سلى فى أحضان الكنيسةالكاثوليكيةالرومانية . ولم يلبث أن استشعر تقدماً ملحوظاً فى حالته الصحية ، فارتحل إلى باريس ، وانتقل بعد ذلك إلى « ديبى » ، ذلك الفردوس المفقود الذى كان محط أنظار الشعراء والفنانين إبان التسعينيات ، ثم قفل راجعاً إلى باريس حيث مكث حتى ثقل على رئتيه طقسها البارد . فآثر الرحيل إلى بلدة منتون التى سعد بها كثيراً ولكن الطقس لم يلبث أن انقلب فى هــذه البلدة فصار بيرد سلى رهين تلك الغرفة الصغيرة التى هيأت له أمه بها كل وسائل المتعة والراحة . ولم يقدر له قط أن يبرح هذه الغرفة . فقد وافته منيته فى الخامس والعشرين من مارس سنة ١٨٩٨ وعمره لا يتعدى ٢٥ سنة و ٧ أشهر .

آن لنا أن نعود إلى تقييم مكانة بيرد سلى وأعماله . فهو فى الحق ورغم أنوف الكثيرين ممن يأبون الاعتراف له بمكانته حقيقة بيضاء ناصعة وصماء صلدة كذلك ، لا يأتيها الباطل ولا يتطرق إليها الشك ، فى تاريخ الروح الفنية الحديثة . ففى مؤلف مايرجريف الذى يحمل عنوان « الفن الحديث » والذى يعد الكتاب الأول من نوعه ويتفرد باستعراض الحركة الفنية فى مجموعها بمدى صلتها بالماضى ، نقف على دراسة ملتهبة الحماس لبيرد سلى تحمل إشادة بمكانته وتنويهاً بفنه ، إذ يقول : « وأنى لنا أن نبلغ من الثقافة غايتها ومن الحضارة الشأو الذى نريد ، حتى نكون قد استطعنا أن نفهم بيرد سلى أو دوستوفسكى أو مانيه كما نفهم من الساسة بسمارك » .

وقد أقيم مؤخراً فى لندن معرض للوحات هذا الفنان العبقرى الذى اختطفه الموت وهو لا يزال شاباً يافعاً ، وإن كان قد استطاع فى هذه الفسحة القصيرة من الحياة ، أن يبرهن على قدراته الخلاقة وعبقريته الفذة .

رمزى جرجس

موت الملك آرثر
للفنان بيردسلى



جون جيلجود وأجيال الإنسان

يعتبر جون جيلجود من أعظم مفسرى شخصيات شكسبير وتشيكوف . ومن أروع أدواره هاملت ومالفوليو فى الليلة الثانية عشرة وغيرهم كثير . وحين تقدم به السن أبدع الأداء فى دور الملك لير .

ولقد اشتهر جيلجود الممثل بأنه قدير على بعث الحياة فى الشخصية التى يؤديها سواء فى المسرح أو فى الإذاعة . وهو كمخرج يقود الممثلين حسب المنهج الموضوعى . وهو منهج يهتم بوصف الخصائص الظاهرية المورفولوجية للفعل المسرحى . فإذا ما تقدم الممثلون ووصلوا إلى مرحلة « البروف جنرال » يطبق جيلجود منهج ستانلافسكى الذاتى لكى يقنع النظارة بأنهم يشاهدون شخصية حية . وهكذا استخدم جيلجود منهجاً مشتركاً بين الموضوعية والذاتية ليسد ثغرات النقص فى أحد المنهجين . وهو كممثل يدرس الحركة والمظهر الخارجى للشخصية وسرعان ما يتقمص الموضوع ويعبر تلقائياً عن كل ملامح وسمات الشخصية . أما جيلجود المخرج فيمتاز بالفهم المستنير والدقة والإتقان والتصور الجيد . ولقد توج جيلجود أعماله بتقديم عرض ممتاز باسم « أجيال الإنسان » من إعداد جورج رايلاند وهو اقتباسات من مسرحيات شكسبير يتألق فى أدائها صوت جيلجود الذى يتفرد بخصائص غنائية مميزة فى إلقاء الشعر .

حياته :

شب جيلجود وأخوه جون الصغير فى جو يسوده حب المسرح وعشق التمثيل . فجدتهما هى الأخت الكبرى للممثلة الإنجليزية الكبيرة « إلين تيرى » . ولقد استهوى فن الدراما جيلجود وهو فى فترة المراهقة لدرجة أنه قرر ألا يدخل الجامعة ، وأن يكرس حياته للمسرح . فدخل معهد الأستاذة بنسون ليتعلم المهنة وفنون حرفيتها . فأصبح نظام حياته الدراسية بالمعهد نهاراً والتمثيل فى المعهد ليلا . وأول أدواره على المسرح هو دور حارس – بدون أجر كأحد الهواة – يقول مرة واحدة « بباب القصر مجموعة من الأسرى يا مولاى » . وفى نهاية عام ١٩٢١ نال منحة دراسية ليتعلم الدراما فى الأكاديمية الملكية للفن المسرحى . وهكذا إنفتح الطريق أمام الموهبة الشابة لتنمو وتبرز وتشتهر . وعلى يد أستاذه الممثل القدير كلودرنر تعلم كيف يصبح بحق ممثلا محترفاً .

وعقب التخرج تدرج فى تمثيل الأدوار الصغيرة بمسرح الأولدفيك . ثم انضم بعد ذلك إلى فرقة ألفها الممثل الإنجليزى فاجان ولعب لأول مرة دور روميو وعمره ١٩ عاماً ، والشباب الغض من أهم صفات الممثل الذى يلعب ذلك الدور الرومانسى . وتخصص جون بعد ذلك فى دور الشاب العصبى المتوفز الحواس . وهو دور موجود فى مسرحيات كثيرة من بينها مسرحية « العنقاء » لنويل كوارد والكراسى الموسيقية للكاتب ماكنزى .

وقام جيلجود بدور « تروفيموف » فى بستان الكرز لتشيكوف سنة ١٩٢٥ . وكشف أداؤه عن موهبته لأول مرة فى حياته . ولقد أجاد السخرية من نواحى الحياة العفنة فى شخصيات الأسر الروسية الإقطاعية . ويقول فى مشهد أبدعه قلم تشيكوف « من الواضح أننا لو أردنا أن نعيش فى الحاضر فيجب أولا أن نضع حداً للماضى وأن نتخلص منه خلاصاً تاماً » .

ولكن جيلجود كممثل دارس يعلم أن تروفيموف مثقف حالم وهو يعبر عن آمال تشيكوف فى مستقبل الإنسانية الطموحة . إن جيلجود بأدائه الدقيق وتعبيره عن الخط الأساسى فى الشخصية يرينا كيف يتمنى المثقف الثورة ولكنه فى ظروف معينة لا يمارس العمل الثورى . ويصور جيلجود بالنظرات التائهة والأداء المتقطع كيف يجهل من

أى طريق ستجئ الثورة فى روسيا . . .
واشتهر ممثلنا بقدرته على الاحتفاظ بالجو العام لتلك المسرحية ألا وهو : الحزن التشيكوفى على الجمال الذى يتبدد . . لتبدو المسرحية كلها بأداء مجموعة الممثلين – كقصيدة وداع حزينة . . . ورثاء لبعض الملامح الجميلة القديمة . ولفت أداء جيلجود الأنظار وأعجب به على الأخص هواة التمثيل، وطلب منه إخراج « روميو وجولييت » فنجح نجاحاً باهراً ملكه فى عداد المخرجين الدارسين . وأصبح مخرجاً لمسرح « الأولد فيك » وهو فى الحلقة الثالثة من عمره . واتصلت أواصر الصداقة بينه وبين « سومرست موم » الذى ألف مسرحية جديدة باسم « Sheppy » وأهداها إياه تعبيراً عن إعجابه بالمخرج الجديد .

لعب جيلجود دور «مانڤوليو» فى مسرحية « الليلة الثانية عشرة » لشكسبير عام ١٩٢١ – وهو أول دور كوميدى ناجح قام به جيلجود . ومصدر الإيقاع الكوميدى يدور حول شخصية «مالڤوليو» الذى يسقط هدفاً لسهام زملائه اللاذعة وتشنيعاتهم الصاخبة . وقام جيلجود بأداء الدور مقترباً من فهم الشخصية على أساس أنها تتصل بالخفة والنزق فارتدى ثياباً عجيبة مثيرة للسخرية معتقداً أنها مهيبة جليلة فيضج المتفرجون بالضحك من تحقق عنصر المفارقة والمناقضة وهى أحد العناصر الهامة والأساسية فى الأداء الكوميدى . واستطاع جليجود أن يطور بعض المواقف الدقيقة من الكوميديا إلى المأساة . فاستوفى شرط الأداء الكوميدى الكلاسيكى الذى ينأى بالشخصية عن التعرض للعذاب المرير .

وطرق الحقل السينمائى حين تعاقد معه هتشكوك على تمثيل فيلم « العميل السرى » سنة ١٩٣٦ . ومثل أدواراً تاريخية هامة من بينها دور « دزرائيلى » رئيس وزراء انجلترا والقائد الإنجليزى واريك عدو « جان مارك » . وهو يشعر بمسئولية جسيمة تجاه هذه الأدوار التاريخية . ويتعاطف مع تلك المسئولية بأيام طويلة يقضيها مع الكتب يدرس ويحلل حتى يكتمل تصوره للشخصية. وإلى تلك الفترة من حياته ترجع صداقته إلى زميل شبابه لورنس أوليڤيه ذلك الفنان النابغ الذى تبادل معه تمثيل دور « روميو » حتى انفرد وحده بأداء دور هام دخل به تاريخ فن التمثيل المسرحى ألا وهو هاملت الذى برزت فيه قيمة صوته المعبر كممثل إذاعى ومسرحى يحرص معهد الصوتيات بلندن على تسجيل أدائه ليصبح وثيقة صوتية هامة لما بلغه فن التمثيل الإذاعى من مستوى درامى ممتاز فى منتصف القرن العشرين .

ماذا فعل جيلجود فى دور هاملت :

لم يوافق جيلجود على أن يكون فى أدائه لهاملت صاخباً كدوامة ، بل هو من أصحاب النزعة الطبيعية، ويرى الناقد الفنى جوزيف شبلى أن جيلجود أعظم من أدى هاملت فى عصرنا باستثناء عام ١٩٤٨ حيث امتاز « بول سكوفيلد » بأداء هذا الدور . . وعلى الرغم من أن جيلجود من أصحاب المنهج الطبيعى فى تقديم هاملت إلا أن المخرجين المجددين يحنون دائماً إلى تقديم هاملت فى ملابس حديثة وإعادة التجربة بروح القرن العشرين . ويعتبر لورنس أوليڤيه أحد المنافسين فى أداء الدور . إن هاملت أوليڤيه يمتاز أساساً بالرقة ، أما جيلجود فإنه يمتاز بنبرات صوته وطاقته الواسعة على التلوين وجرسه فى الأداء . وإزاء هاملت المثقف يتعاطف جيلجود بحساسية ويؤدى مونولوجاته فى هدوء كأنما يتأمل ذاته – وذلك هو الجديد فى صياغة أسلوب التنفيذ – وبذلك ينتهى عصر الأداء الجامد لهذا الدور التاريخى .

والقراءة النقدية الدقيقة لكتاب « هاملت جيلجود » يطلعنا على أن أسلوب جيلجود فى التمثيل جسم فعلا الأبعاد الإنسانية للشخصية المسرحية معبراً عن المضمون الشعرى الذى تكتسى به تلك الروح الحائرة .



وماذا فعل فى طائر البحر : النورس ؟

ومن أهم المسرحيات التى قدمها جيلجود « طائر البحر » لاعبادور تريجورين وهو الدور الذى لعبه « ستانسلافسكى » عام ١٨٩٨ . قدم جيلجود شخصية تريجورين كإنسان يحمل ويجمع مزيداً من الخبرات والتجارب فى الحياة . وتريجورين شخصية تعمل فى عقلها الشكوك بشأن أسلوبه ، وهى نفس طبيعة الوساوس التى وسوست لتشيكوف الذى لم يسلم بالتفوق لقلقه ككاتب . وقدم جيلجود « تريجورين » كإنسان يئن تحت ثقل الموهبة التى لا تستلهم غاية عظيمة فى الحياة . ويرى أن الحياة والعلم يتقدمان بينما يتخلف هو أكثر فأكثر . ومشكلته هى ممارسة العمل الابداعى بينما هو خال من الشعور والإلهام . وتريجورين فى النهاية إنسان موهوب . ولكن موهبته سلسلة تأخذ بخناقه بدلا من أن تكون عوناً يتنسم به ذرى الإبداع والتفوق . وكان تمثيل جيلجود لتلك الشخصية غنياً بالإيمان الذى يرجع إلى اختيار الممثل لعناصره من واقع الحياة فى روسيا ما قبل الثورة .

إن صوت جيلجود الغنائى النبرات درة ثمينة فى فن الإلقاء إذ يسيطر على أذن المستمع ويعمق خياله بمضمون الشخصية ، فهو يستخدم أوتاره الصوتية كما يستخدم عازف الكمان أوتاره بمهارة . بالعلو والانخفاض الفجائى فى شدة الصوت وجهارته ، وبالتنويع السريع المباغت فى تلوينه . وهذا يحدث تأثيراً كتأثير الموسيقى السيمفونية فى بعض جملها اللحنية التى ترقى بالروح إلى سموات الإلهام والصفاء . وجيلجود يخلق الشخصية خلقاً فنياً مقنعاً يبهر به جمهوره وينقل إليهم تأملات شكسبير فى حياة الإنسان الذى يلم به الخطأ فيقضى عليه .

مسرحية الشقيقات الثلاث :

لعب جيلجود دور « فرشنين » شخصية المثقف الروسى الحالم كثيراً بالمستقبل . وفى خلقه رومانسية غير عملية فهو يمثل المثقف الذى يقف بمعزلة عن أقرانه المكافحين من أجل مستقبل كريم . ولا أمل فى حبه ، فهو متزوج بإمرأة تافهة ، وحبيبته متزوجة برجل فارغ . مثل جيلجود شخصية المثقف التائه فى مجتمع كئيب كانسان مسلوب الإرادة بلا هدف واضح أو اتجاه . وخير ما يفعله الممثل الدرامى فى تلك المسرحية هو أن ينقل رأى تشيكوف فى تفاهة الحياة البورجوازية . وتفاعلت شخصية جيلجود مع ملامح الدور وتكوينه .

الحرب :

قامت الحرب العالمية الثانية فانطلق جيلجود مع زملائه يمثلون للجنود والحلفاء ونصبت المسارح فى القواعد الحربية . وحين وضعت الحرب أوزارها ساد العالم المسرحى موجة من إعادة بعث وتمثيل التراث المسرحى الكوميدى .

حب لأجل الحب :

يتسلم جيلجود ذروة الإبداع بإخراجه سنة ١٩٤٧ لمسرحية « كونجريف » حب لأجل الحب . الخط الرئيسى لهذه المسرحية هو الشاب المتلاف « ڤالنتين » . وحوار المسرحية يعبر عن المواقف الهزلية التى تدفع الابتسام والضحك إلى المتفرجين . وكان إخراجها المسرحى دليلا على الموهبة الفذة . ونال جيلجود ثناء النقاد عندما قدمها فى الأولدفيك فى حفلات بلغت ٤٧١ بنجاح مرموق .

ميديا وأهمية أن تكون جاداً :

أخرج جيلجود ميديا ولعب فيها دور جاسون ، ثم أخرج مسرحية من نوع الفودفيل — كتبها أوسكار وايلد بعنوان « أهمية أن تكون جاداً » . ويرى القارئ كيف يمكن أن تنشأ سلسلة من المواقف الهزلية مصدرها اللبس فى شخصية البطل « ارنست » . ذلك الاسم الذى تسمى به أكثر من واحد فى مواقف توقع شخصيات المسرحية فى سوء الفهم الذى يثير الضحك المستمر . وتنتهى المسرحية بكشف حقيقة الالتباس فى الأسماء . ومدحت التايمز المسرحية فقالت إن إخراج المواقف الفكاهية امتازت بالعرض الأنيق ثم بأرق أسلوب ممكن . وهكذا لا يتفوق على جيلجود الممثل إلا جيلجود المخرج .

بستان الكرز :

وفى عام ١٩٥٤ أخرج مسرحية « بستان الكرز » وكان هدفه الكشف عن القيم الدرامية التى أودعها تشيكوف النص واعتنق جيلجود منهج ستانسلافسكى فى الإخراج والتنفيذ باعتباره أنسب الأساليب للنص . وهو يصل إلى عقل الممثل وقلبه عن طريق الإقناع ليؤدى الدور بإيمان . وهكذا يتعاون مع الآخرين فى خلق الجو اللازم للعرض . وجيلجود له القدرة على الفصل بين الممثل المسند إليه الدور وشخصية الدور نفسه ، ثم يجسم الواقع البيئى والجو النفسى لمراحل التمثيلية دون إغفال للروح الشاعرى المتسلل فى بستان الكرز .

وفى عام ١٩٥٥ أخرج الليلة الثانية عشرة وأمامه تجربته السابقة فى دور مالفوليو وتجربة إخراج الأولدفيك لها سنة ١٩٥٠ . ولقد نجح إخراج جيلجود فى إمتاع المشاهدين بمزيج شعرى غنائى من الحب والشغب الضاحك بسبب براعته فى رسم حركة الممثلين . ويرى الناقد هارولد جودار « أن المسرحية صياغة بأسلوب القرن التاسع عشر لمضمون مسرحية « منزل القلوب المحطمة » لشو . مع فارق واحد وهو أن شو يتهكم بمرارة على مجتمعه ، بينما يجعلنا شكسبير بين أن نضحك من مفارقات المجتمع تلك — أو نتجرع الغصص بسببها » .

الملك لير :

حين اقترب جيلجود من نهاية الحلقة السادسة من عمره وجد الفرصة ليلعب دور الملك العجوز الذى حنكه الزمن ، ومع ذلك تؤدى تصرفاته الخاطئة إلى خاتمة فاجعة تلحق به . إنها الشيخوخة والسن الطاعن الذى يورث سوء الحكم والتقدير .

وعبر جيلجود بأدائه كيف تبلغ البشرية حداً من التشويه . فالشر الذى ابتلع « لير » يمكن أن يبتلع الإنسان اليوم مجسداً فى شكل جديد من الشر قد يكون القنبلة الذرية وحرب الإبادة . « إنه الملك الذى طهرت بصره الدموع المحرقة حتى رأى كيف أن القوة وكل شىء فى العالم باطل كله إلا المحبة » . ففى عصر مسرحية الملك لير كانت قوة الشر هى التى ملأت روح شكسبير بالرعب فعبر بالكتابة عن رؤيته تلك . وعلى المسرح المعاصر يوحى إلينا جيلجود بمضمون رؤيته الفنية فى عصر القنبلة الذرية وهو مضمون يعمق وعينا بما يمكن أن يتردى فيه مجتمعنا من شر ما لم يحلق الإنسان بروحه وجهده إلى شعارات الحق والخير والجمال .

محمد الشرقاوى

● ● ●

چان آرب

الحاصل على جنسية الإنسان

فى الفترة الأخيرة حير جون هانز آرب — المثال والمصور والشاعر الفرنسى الشهير — الدوائر الفنية والنقدية بهدوئه وصمته وعزلته . . ما الذى كان يغرى آرب بالهدوء والصمت ؟ وهو الفنان الثائر . . المتمرد . . الصاخب . . ربما كان آرب يفكر فى العدم . . فى لحظة مفاجئة ينتهى فيها كل شىء . . ينتهى فيها صراعه مع خامات تماثيله . . ومع الفرشاة وهى تفيض بالألوان . . ومع كلمات أشعاره . . وبذا ينتهى كل شىء . . ويذهب للعدم . . وفعلا . . فى الشهر الماضى . . وبهدوء جليل انتهت حياة الفنان جون هانز آرب بعد سنوات حافلة دامت ٧٨ عاماً .

ولد آرب فى ستراسبورج عام ١٨٨٧ فى عائلة بورجوازية . . وكان لموقع ستراسبورج الفضل فى إجادته للغتين الفرنسية والألمانية إجادة تامة . . ومنذ صغره وهو يكتب الشعر بالألمانية والفرنسية . . وكانت أشعاره رقيقة حالمة . . لكن اهتمامه الأكبر انصب على



ج . هـ . آرب

الصراع مع تلك العجينة التى أحياناً ما تكون لينة مرنة .. وأحياناً صلبة متكبرة عنيفة .. ليخلق منها فى النهاية مخلوقات ناطقة تعبر عن أشياء كثيرة .

وفى عام ١٩١٤ هرب آرب إلى باريس ومنها إلى زيورخ .. وكانت رحى الحرب تدور مهلكة الآلاف ومشردة الملايين .. والقلق ، والمصير المظلم ، والشعور بالاغتراب يسيطر على تفكير الجميع .. قال آرب حينذاك « اثناء الحرب لم نكن نهتم بحمامات الدم ... فكرسنا أنفسنا .. وبينما كان قصف المدافع يصم الآذان .. كنا نضع الملصقات على لوحاتنا .. ونغنى .. ونكتب .. ونتلو الشعر » .

وحقيقة لم يكن هذا الموقف مشرفاً على الاطلاق .. إذا نظرنا إليه من زاوية الالتزام وبروح المسئولية .. لكنه على أى حال كان موقفاً غير مباشر لكراهية الحرب .. والفوضى والدمار الذى حل بالعالم وبالإنسان . إذ فقد هؤلاء الناس ثقتهم بالفن والأدب والموسيقى وكل شىء جميل ومخلص وجاد .. وأرادوا محاربة الفوضى بالفوضى .. والدمار بالدمار .. فها هو آرب ومارسيل دوشامب وفرانسيس بيكابيا والشاعر تريستان تزارا وغيرهم يعلنون مذهباً فنياً جديداً هو الدادية .. والحق أننا لا نستطيع أن نتكلم عن آرب دون التعرض للدادية .. ذلك لأنه كان رائداً من روادها الأول .. وكلمة الدادية تعنى بالفرنسية الحصان أو لعبة الحصان .. وقد اكتشف الشاعر تريستان تزارا هذا الاسم بطريق الصدفة فى ٨ فبراير عام ١٩١٦ .. ومن هنا جاء هذا الموعد التاريخى لظهور فن الدادية .. لكن آرب يثور على

هؤلاء الذين يحددون تاريخاً .. ! ! إن البلهاء فقط هم الذين يهتمون بالتواريخ دون غيرهم .. لقد كنا جميعاً داديين قبل أن تظهر كلمة الدادا إلى الوجود » .

والواقع أن الدادية كانت تمثل أولى الخطوات المتعثرة نحو مقاومة التجريدية وهى النزعة التى كانت تتسلل بعمق وعنف إلى اللوحات الفنية .. فالتجريدية فى نظر الداديين جاءت نتيجة القلق النفسى والتدهور الأخلاقى الذى عانى منه هؤلاء الذين عاشوا تجربة حرب عالمية .. لذلك ثار الداديون على كل ثقافة نضجت ونمت فى أثناء الحرب .. وفى الاعلان الأول للدادية — ١٤ يوليو ١٩١٦ — سخر الشاعر تريستان تزارا من الفن والعلم والفلسفة وقلل من أهميتها جميعاً .. حتى أهمية العقل ذاته ...

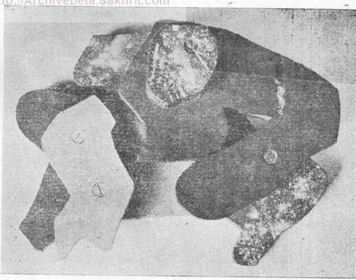
كانت أعمال آرب الأولى تنهج فى أسلوبها نحو التعبيرية الألمانية .. وكانت تلك الأعمال تتصدر صالة العرض فى المعرض الثانى لمجموعة « الفارس الأزرق » وهى تصرخ بتعبيرتها الزاعقة ، وتوضح مدى تأثر آرب بخطوط سيزان الواعية ومساحات كلى الهادئة .. وغموض سيوراه وإلغازه .. وعنف روو وخشونته . وعلى ذلك تحول آرب إلى التجريدية .. لكنه سرعان ما اقتنع بأن التجريدية ما هى إلا تصوير لدمار العالم وهلاكه .. فلجأ بكل موهبته .. وثقافته إلى الدادية .

والواقع أن الدادية حركة تنادى بوجوب إيجاد فوضى فى الفن إزاء تلك الفوضى التى تسيطر على العالم .. يجب أن تحطم كل الشرائع والقوانين وأن تشرع بدلا منها نظماً جديدة فى السلبية والفوضوية .. وكان آرب فى ذلك الوقت

قد هجر التصوير بالزيت وبدأ يستخدم فى لوحاته قصاصات الجرائد .. والزجاج .. والخشب .. والمعادن .. وخامات أخرى .. وبدأ ينهج أسلوباً دادياً جديداً يعتمد أكثر ما يعتمد على الصدفة .

وفى عام ١٩٢٠ ساعد آرب ماكس أرنست على تنظيم معرض جرى فى كولون يضم الأعمال الدادية .. وكان مدخل المعرض عبارة عن حمام تجلس بداخله فتاة صغيرة ترتدى زياً مثل الرجال .. وتلقى بقصائد فاضحة . وكان الزوار ممن لا يؤمنون بهذا المذهب الجديد يرمون الفنانين وأعمالهم بالبيض الفاسد والخضراوات النتنة .

تعبير دادى ١٩١٦

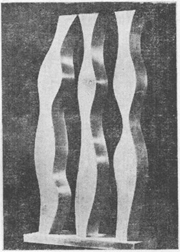


وسرعان ما انتهت الدادية كحركة فى الفن .. ومن رمادها نشأت السوريالية .. ومثل غيره من الداديين هاجر آرب إلى باريس عام ١٩٢٦ ، وانضم للمذهب السوريالى الجديد ، وبدأ ينحت تماثيل لأجزاء غير كاملة من الجسد البشرى وبأسلوب يأخذ كثيراً من التجريدية .. فالصدور ملتصقة بالأرداف .. والبطن بجانب الشارب .. أو بجانب أى شىء آخر غريب عنها تماماً .. إن لوحته السوريالية .. «جبل .. منضدة .. فرشاة» .. التى رسمها عام ١٩٢٥ والموضوعة بمتحف الفن الحديث بنيويورك هى فى الحقيقة رؤية خيالية للعلاقة التى خلقها آرب بين الأشياء المنفصلة وغير المتقاربة فى الواقع المادى .

وفى ذلك الوقت قام آرب بتطوير أعماله فى النقوش البارزة .. وبتصميم ساعاته الشهيرة .. والواقع أنه رغم تأرجح آرب بين التعبيرية والتجريدية والدادية والسوريالية إلا أنه ظل محتفظاً بأسلوبه الواضح المتفرد والمتماسك .. حتى بالرغم من تنوع مضامين أعماله .. لقد كانت جميعاً مرتبطة بتلك اليد التى صاغت أول تمثال .. ورسمت أول لوحة .. إن عدم الاحتمال والتعصب والعبث وحدة الطبع التى كان يبدو عليها آرب كانت حقاً تموجات خفيفة على سطح الماء الهادئ العميق .

لقد تراكمت أعمال آرب وتنوعت خلال نصف قرن كامل من النشاط المتواصل ، دون أن يعانى أى تغير ولو بسيط فى شخصيته الرئيسية المميزة .

ولقد بدأ آرب ينشر أشعاره ويعرض لوحاته وهو بعد ما زال فى عمر مبكر .. وبدا أمامه طريق المجد مرصوفاً حينما



ثالوث الجبال
١٩٦١

خطت يده رسوماً لديوان صديقه الشاعر تزارا . . والواقع أن آرب أثر تأثيراً شديداً على الفنان ماكس أرنست . . فنجد أرنست ينضم للدادية . . ويكتشف فى ذلك الوقت أبجدية من التكوينات تصبح فيها الحروف شوارب . . وبطون . . وصدور . . وقبعات . . وهكذا . . .

وفى عام ١٩٢٩ عرض آرب مجموعة أعماله فى النقوش البارزة التى كان قد أتمها فى ذلك الوقت . . وفى عام ١٩٣٠ أنتج آرب أشهر أعماله « رأس كازبر » . . ومع عشقه الشديد لصنع التماثيل إلا أنه لم يتم النقش البارز ولا الكولاج بشتى أنواعه . . ولا كتابة الشعر أو المقالات بالفرنسية والألمانية . . لقد كان يجرى ويبحث عن كل شىء بدون ملل . . ولكن منذ ذلك الوقت احتل النحت مكاناً هاماً فى إنتاجه .

وفى عام ١٩٣١ أنتج آرب أروع أعماله وهو تمثال يصور امرأة بلا رأس ولا أطراف . . بأسلوب يأخذ كثيراً من الكلاسيكية . . لكنه مع ذلك أسلوب جديد . . . إنه تمثال لامرأة عارية تختلج بالحياة . . ظلت مختبئة سنوات طويلة كمقتنيات خاصة فى بازل، وأفرج عنها فى النهاية لتظهر فى أحد الكتب .

والحق أن استمرار آرب فى العمل واصراره على أسلوبه المتميز شىء يثير الإعجاب . . أما أشعاره باللغتين الفرنسية والألمانية فنسمع صداها فى فترة الدادية حيث المرح والدعابة والفكاهة القاسية . . واللعب بالألفاظ والصور الفنية التى تشبه تماثيله تمام الشبه .

والواقع أن تماثيل آرب تشبه غزارة الطبيعة وكثافتها عند دومييه . . إن هذه التماثيل بالرغم من أنها ليست متحركة



تشكيل ١٩٥٨

إلا أنها توحى بالحركة حتى ليخيل للرائى أن بعضها يتصارع مع البعض الآخر من أجل أن تحتل لها مكاناً تحت الشمس . . إن الشمس ذاتها تشاركه فى هذه القوة الخلاقة فكما أنها تداعب كل ورقة . . وكل زهرة فى شجرة دومبيه المترامية فانها تداعب كل انحناءة وكل فراغ فى تماثيل آرب . لقد أعلن بول كلى يوماً أن الفنان لا يعمل من الطبيعة ولكنه يخلق موجودات مثلها . . تعيش فيها . . ولقد اتبع آرب هذا التصور الذهنى بأمانة . . فقال ببساطة : « إن الفن يجب أن ينمو فى الإنسان . . مثلما تنمو وتنضج الفاكهة على الشجرة » وهذه الصورة البسيطة ترمز فى الواقع لحياة آرب كلها .

وبعد الحرب العالمية الأولى مباشرة قدم آرب الذى كان يعيش فى زيورخ فى ذلك الحين ، قدم طلباً إلى الحكومة السويسرية للحصول على الجنسية السويسرية . . وكان على وشك الحصول عليها إلا أنه فى اللحظة الأخيرة عارض فى الطلب أحد أعضاء اللجنة وكان قد تعرف على أعمال آرب . . وقال عنه إنه رجل شاذ . . وأنه بعد فترة قصيرة سيحتل مكانه المناسب فى مستشفى للأمراض العقلية . . وعلى ذلك رفض طلبه .

لكن آرب لم ينته إلى الجنون كما تنبأ هذا الموظف الكبير المسئول . . لقد انتشرت أعماله وأحبها الجميع .

ولم يحصل على الجنسية السويسرية ولا غيرها من الجنسيات . . وإنما حصل على جنسية العالم كله . . جنسية الإنسان .

روضه سليم

روبير بريسون والسينما الجديدة

بريسون ، روبير : سبعة أفلام ونصف ، خصلة طويلة من الشعر الأبيض ، آلاف المعجبين ، أسطورة غامضة ، شقة تطل على نهر السين ، عيون زرق ، بيت فى الريف ، إرادة قوية ، يدان مسحوبتان دائماً فى حركة ثم «صدفة بالتازار» .

وصدفة بالتازار هى آخر أفلام روبير بريسون ؛ لم يعرض الفيلم بعد ولكن طائفة من النقاد ورجال السينما فى فرنسا شاهدوه فى عرض خاص .

قال عنه جون - لاك جودار : « من سيشاهده ولم تكن لديه فكرة واضحة عن السينما ، سيبهر . . لأن هذا الفيلم هو العالم فى ساعة ونصف ساعة ، العالم منذ الطفولة حتى الموت . . » .

وقال لوى ماى : « يمكننا أن نؤكد تقدم هذا الفيلم على السينما الحالية ، وأنه يسبق عصره » .

وقالت مارجريت دورا : « أحسست وأنا أشاهد « صدفة بالتازار » أننى فى سينما لم توجد من قبل ، سينما تقسم بالكثافة ، هذه الكثافة هى كثافة الفكرة»

والآن . . ماذا لو وقفنا قليلا عند « صدفة بالتازار » ؟

إن بريسون ظل يفكر فى هذا الفيلم طوال خمسة عشر ربيعاً ؛ لأنه كان يشرع فى العمل ثم يتوقف ثم يشرع من جديد ثم يهجر المشروع إلى مشروع آخر غيره ثم يعاود التفكير فيه وهكذا . . إلى أن تفرغ له وفرغ منه بعد أن مارسه طويلا وعاش فيه بعمق .

وفكرة الفيلم تدور حول « رأس حمار » كتلك التي تزين جدران المعابد والكنائس والكاتدرائيات ، والتي ورد ذكرها بالكتاب المقدس والعهدين القديم والجديد . . ولعل الشكل الجمالي لرأس الحمار هو الذي أغرى بريسون فأعطاه دور البطولة ، هذا البطل يمثل الصفاء والبساطة والقناعة والرضا ، بينما تقف في مواجهته نماذج إنسانية مختلفة الألوان ؛ نموذج الكبرياء ونموذج الدهاء ، ونموذج البخل ونموذج العنف . . وكلها نماذج تمثل جانب الرذيلة في الإنسان ، وهو الجانب الغالب الذي تقابله فضائل الحيوانات الأليفة منها على الأقل . . حقاً ، فللحمار عقل وقلب وروح ، ولم يفعل بريسون في فيلمه أكثر من توضيح الجانب الإنساني في الحيوان والجانب الحيواني في الإنسان أو بتعبير آخر إنسانية الحيوان وحيوانية الإنسان ، أو بتعبير ثالث الإنسان الحيوان والحيوان الإنسان !

إن رؤيا مثل هذه الرؤيا الغريبة والجريئة معاً لا بد وأن تنبع من صميم الفنان بعيداً عن التأثر المكتسب والانفعال الوقتي العارض . وبريسون كفنان كبير يخضع لهذه الضرورة ، ولكنه يخضعها بدوره فارضاً عليها أبعاد شخصيته ، فرؤيته تنبع من أعماقه وتجربته تتم في ضوء ثقافته وابتكاراته .

ولأنه وضع نفسه في هذا العمل ولأنه صب فيه كل ما عنده من جديد ، جاء الفيلم مختلفاً عن أفلامه السابقة وإن كان خطوة إلى الأمام في نفس الطريق . . هذا الطريق الذي بدأه عام ١٩٣٤ بفيلم «شئون الدولة» والذي يصور في ثلاثة أيام حياة ديكتاتور خيالي ، كان طريقاً مغايراً لوجهته الأولى . فالمصور الناجح روبير بريسون يجد نفسه فجأة بين أموال صديقه رولان بنروز الذي يشجعه على ممارسة حبه الأول : السينما ، وهجر حبه الواهم : التصوير . . وهكذا جاء إلى السينما مخرجاً وكاتباً للسيناريو ومكتشفاً للوجوه الجديدة ومتعمقاً في دراسة الفن السابع خلال الحرب العالمية الثانية . ولكنه أدرك أن السينما كالتصوير كلاهما ليس فناً وأن الفن وليد اللحظة . . إلا أنه تعلم من التصوير شيئاً هاماً أفاده في السينما ، تعلم أن الأشياء لا توجد في ذاتها ولكن العلاقة بينها هي التي تحقق وجودها .



المخرج الفرنسي
روبير بريسون



مشهد من فيلم « صدفة بالتازار » للمخرج بريسون

بهذا المفهوم الفلسفي للفن كتب بريسون سيناريو فكرة أوحى إليه بها بروكبرجيه الأب وعهد إلى جون جيرودو بكتابة الحوار ثم قام بإخراج الفيلم الذى أسماه « ملائكة الخطيئة » . . ولعل هذا العنوان يحيلنا إلى فيلم «الراهبة» لجاك ريفات عن قصة ديدرو والذى أحدث دوياً هائلا خلال الشهور القليلة الماضية بعد أن حكم عليه بالظلام .. ففيلم ١٩٤٣ وفيلم ١٩٦٦ كلاهما يتنـاول موضوعاً واحدا هو « سقوط الراهبات » بصفة خاصة و « سقوط رجال الدين » بوجه عام .

والغريب بعد ذلك أن يكرم فيلم بريسون رغم مستواه الفنى الذى لا يصل إلى مستوى فيلم ريفات المحجوب عن النور برغم ثورة المثقفين والمفكرين، وبرغم إنقضاء ثلاثة وعشرين عاماً من التقدم على كتابة الرواية . ربما كان حظ « ملائكة الخطيئة » أسعد من حظ «الراهبة» بفضل جهود جيرودو الذى تمكن ، وهو رجل المسرح ، من تحطيم الأسوار الشائكة التى كانت تحاصر السينما فى ذلك الوقت وتسجنها داخل قوقعة الواقعية فى الأدب والتقليدية فى الفن !

بعد « ملائكة الخطيئة » وفى الموسم التالى مباشرة قدم بريسون « نساء غابة بولونيا » وهو فيلم مأخوذ من رواية ديدرو « جاك المؤمن بالقدر » (١٧٧٣) التى تحكى مغامرات جاك الخادم وسيده خلال رحلاتهما المتعددة . والمغامرات ليست هى الأساس فى القصة ولكن التحرر الدينى والثواب والعقاب والقضاء والقدر هى مفاتيح العمل الفنى، وهى المدار الذى تدور فيه الشخصيتان الرئيسيتان تحكمهما عبارة تتردد طوال الرواية : « ما يصيبنا من خير أو شر هنا فى الأرض كتب علينا منذ الأزل هناك فى السماء » .

ولأول مرة فى تاريخ الأدب نجد الشعب وقد احتل مكاناً رئيسياً بعد أن كان يذكر على الهامش، وبعد أن كان وسيلة لا غاية .

إن من الظلم بمكان ذكر « الأدب البروليتارى » دون ذكر اسم ديدرو ، بل ووضعه على رأس قائمة « أدباء الشعب » !

وفى عام ١٩٥٠ أخرج بريسون فيلم « مذكرات بستانى » عن قصة لبرنانوس كلفه إخلاصه لروح الكتاب رفض السيناريو الذى استغرق إعداده لحساب الاتحاد العام للسينما عاماً كاملا .

وترجع أهمية هذا الفيلم بالنسبة لمهنة بريسون الجديدة إلى فض النزاع القائم بين التمسك بالممثلين المحترفين ورفض الممثلين الناشئين والوصول إلى حل ارتضاه المخرج الكبير . . هذا الحل هو التعاون مع الممثلين الهواة سواء كانوا من المشاهير أو المبتدئين . فطريقته فى الإخراج هى الانطلاق دون التقيد بخطة سابقة رغم وجودها ، وطريقته فى تحريك الممثلين هى إطلاق العنان لهم حتى يكشفوا عن أعماقهم دون التوقف عند ضروب التقليد والمحاكاة . . إن اختياره لأبطال أفلامه يتم بالطريقة التى يختار بها موضوعات هذه الأفلام . . بالحدس والإحساس الداخلى والإدراك اللاشعورى ، فإذا ما وفق فى الاختيار ترك الفرصة للمفاجآت تلعب لعبة النهاية ، أى تقود العمل والعاملين فيه إلى نهاية المطاف ، والعاملون فيه يخضعون فقط لما يسميه بريسون « الإلقاء الأبيض » .

هذه النظرية التى لا يهتم بها رجال المسرح هى عنصر حيوى فى السينما ، والسينما الجديدة بصفة خاصة . فالأقوال كالأفعال يجب أن تكون « أوتوماتيكية » بعيدة عن التفكير والتعقل ، بعيدة عن الافتعال والانفعال بحيث تملأ ثلاثة أرباع العمل السينائى ، ذلك أنها قبل كل شىء تسبح فى إيقاع داخلى يفيض بالتلقائية ويفترش أرض الإيحائية بمؤثراتها الموسيقية وتأثيرها النفسى .

وعلى النقيض من كارل درير ، نجد بريسون ، فدرير يستخدم طرق المسرح وأدواته التى يرفضها هو . ويغوص فى شخصياته ليستخرج منها دفائنها دون الاهتمام بمظاهرها الخارجية . ودرير يفعل هذا معتمداً على مؤثرات الصوت والحركة وإيماءات الممثلين . وكلها أشياء يهملها بريسون ولا يسمح لها بالمساهمة فى جزء من أعماله . . هذا التناقض الحاد بين أسلوب بريسون وأسلوب درير يتضح فى طريقة تناوله لموضوع جان دارك الذى نفذه كل منهما على الشاشة فى فيلم يحمل اسم المجاهدة الفرنسية الشهيدة .

انتهى بريسون من فيلمه عام ١٩٦٢ ولأسباب مالية جاء الفيلم قصيراً بالنسبة لأفلامه الأخرى . وبالإضافة إلى هذه الأسباب يؤكد بريسون أنه تعمد هذا القصر لأن « القضية » فى السينما عادة ما تكون باعثة على الملل فى صدر الجمهور ، حتى ولو كانت القضية تتعلق بشخصية محبوبة مثل جان دارك .

جاء الفيلم قصيراً ولكنه بدا محكماً ومخدوماً ومصوراً فى أماكن الأحداث الحقيقية مما أضفى جواً تاريخياً وصادقاً على الفيلم فى مضمونه ووضعه فى مكان أرفع بالنسبة لفيلم درير .

وقبل « جان دارك » بست سنوات وبعد « مذكرات بستانى » بست سنوات أيضاً ، قدم بريسون فيلم « هروب سجين » ، عن ترجمة ذاتية لأندريه دوفيني نشرت بجريدة « الفيجارو الأدبية » عام ١٩٥٦ . . هذه التجربة الشخصية لدوفيني أوحت إلى بريسون بموضوع سيناريو كتبه فى الوقت الذى كانت تنشر فيه القصة ، وانتهى منه قبل أن ينتهى نشرها وعندما أطلع دوفيني على السيناريو صاح قائلا : « كم هو حقيقى » .

وصيحة كهذه تؤكد أن الحقيقة والواقع ليسا شيئاً واحداً ، فبريسون لم يكتف بالحقيقة ولكنه سعى نحو الواقع يستمد منه اكتمال رؤيته الفنية ، عاش فى

سجن « مونلوك » داخل زنزانة دوڤيني وتردد على فناء السجن وطريق الدورية وبرج المراقبة وكل المنطقة المحيطة به ، حتى انتهى إلى حالة اندماج مع الشخصية الحقيقية تشبه الاندماج فى حالة « تناسخ الأرواح » .

يقول بريسون : « عرفت الأسر والوحدة وكنت أعرف الضوضاء ، والضجيج ! إن مؤلف الفيلم لا يجب أن يكون عازفاً فى فرقة موسيقية ولا يجب أن يعيش فى الفراغ . . لا بد وأن يكون خالقاً منذ البداية » .

والآن وبعد « صدفة بالتازار » يعود بريسون إلى الصمت ، ولكنه الصمت الحى ككل مرة ، فهو يفكر فى ثلاثة مشروعات فى وقت واحد ؛ الأول رواية « أميرة كليف » لأديبة القرن السابع عشر مدام دولافايت ، والثانى « إينياس دولويولا » والثالث «لونسولو والبحيرة » .

أما « أميرة كليف » فقد قام بإخراجه جون دولانوى الذى لم يحترم وجود عقد مع بريسون ينص على تاريخ البدء فى العمل وتاريخ الانتهاء منه . والعيب لا يقع كله على دولانوى بقدر ما هو واقع على المنتج الذى وقع العقد والذى أدانه القضاء وحكم عليه بتعويضات مادية وأدبية لصالح بريسون .

وأما « إينياس دولويولا »فقد كلفه المنتج الإيطالى دانجولا بكتابة سيناريو له ، ولكنه عاد وكلف جوليان جرين بكتابة سيناريو آخر وحوار لنفس الفيلم دون أن يعلم بريسون الذى استمر فى عمله لمدة عام كامل قضاه فى إيطاليا حتى يتمكن من إخراج الفيلم . .

ويبقى المشروع الأخير « لونسولو والبحيرة » . . إن هذا الفيلم لكى يتم تنفيذه لا بد له من أموال طائلة لأنه يحتاج إلى عدد ضخم من الممثلين والجياد كما يحتاج إلى ميزانية خاصة للألوان .

ولذلك فإن الفيلم لا يزال مشروعاً فى رأس بريسون دون غيره من رجال السينما .

وعلى العكس من الكثيرين غيره فإن بريسون يهتم بالموسيقى التصويرية ولا يستخدمها كعامل مساعد فى أفلامه، ولكنه يعتبرها عنصراً هاماً له علاقة وطيدة بالعناصر الأخرى ، بالتصوير والصوت والإضاءة والملابس والماكياج . . بحيث يتم لقاء كل هذه العناصر فوق مائدة المونتاج ، روح الفيلم السينمائى الذى بدونه لا تقوم له حياة .

استعان بريسون فى أفلامه الأولى الثلاثة بجون - جاك جرونوالد ثم استخدم موسيقى موزار فى فيلم « هروب سجين » وموسيقى لوللى فى فيلم « النشال » وموسيقى شوبير فى فيلم « صدفة بالتازار » . ويرى بريسون أن الموسيقى تلعب دوراً خطيراً فى التعبير السينمائى ، هذا الدور هو خلق الصمت إلى جانب تجسيم الكلام ؛ وقد تولت الموسيقى فى فيلم « صدفة بالتازار » الإفصاح عما فى عقل وقلب الحمار الذى يعجز عن الكلام ، كما تولت الإفصاح عن لغة الإنسان المليئة بالوهم والخداع .

هذه هى السينما الجديدة كما يراها روبير بريسون ؛ روبير بريسون الذى يحتل مكاناً متفرداً ومنفرداً فى عالم السينما ، كما قال عنه جون كوكتو وشارلى شابلن وبوستور كيتون . . أما هو فيقول عن نفسه : « أنا لا أحس بأنى مخرج ولا سينمائى . . اضطررت للتوقف عن ممارسة التصوير ، ووجدت نفسى غارقاً فى الفراغ ، فاتجهت إلى عمل يدوى هأنذا أحس فيه بغرقى النهائى » .

سمير محمود

● ● ●

سراب الحرب وسراب السلام

لا بد لنا ونحن نتعرض لفيلم « السراب » أن نشير إلى تلك العلاقة بين الشكل والمضمون . فقد يتفق للكاتب أن تستأثر به قضية من قضايا الإنسان وتأخذ في الإلحاح عليه على نحو لا يملك إزاءها إلا أن يصبها في القالب الفني الذي يجيده . ولا شك في أن الكاتب أو الفنان عموماً حر تماماً في اختيار الشكل المناسب لصياغة مضمونه الخاص ، على أن هذه الحرية ليست مطلقة إذا نحن وضعنا في الاعتبار وحدة الشكل والمضمون وأنهما كل متماسك يتبادل التأثير والتأثر ، وأن قدرة المعالجة الفنية على التأثير في المتلقي إنما تتوقف على مستوى التلاحم بين الشكل والمضمون ،وقدرة هذا الشكل المختار على تجسيد أبعاد المضمون والإضافة إليه وإبرازه وتعميقه في وجدان المتلقي ، أي أن الشكل يفرضه المضمون . .

وفي « السراب » اختار إدوارد ديمتريك المخرج ، وبيتر ستون كاتب السيناريو ، شكلا بوليسياً لمعالجة مضمون هام : قضية السلام وتجارة الحروب ، وتعد هذه القضية السبب الأول ، بل والأساسي في ذلك الصراع الخطير الناشب بين القوى العالمية بالاستناد إلى السلاح الذرى ، فلو أمكن – كما يقال – إنتاج قنبلة ذرية نظيفة أو القضاء على أضرار الاشعاع الذرى لتغير وجه الأرض فعلا .

فهل هذا الشكل البوليسي ، هو النسيج الطبيعي لهذا المضمون ! ! يجوز ذلك لو أن المسألة تتعلق بحضارة ذرية على نحو ما – لكن مشكلة الفيلم في الواقع غير ذلك . .

يبدأ الفيلم بدافيد ستلويل (جريجوري بك) وقد فقد الذاكرة وافتقد معها كثيراً من صلاته الاجتماعية التي تتصل مباشرة بالسبب الذي أدى إليها . ثم يتطرق الفيلم إلى تفصيلات بوليسية إلى أن يبدأ دافيد في تذكر ماضيه مستعيناً بطبيب نفسي ومخبر سرى خاص ، عندئذ ، تبدأ جماعة من الناس ينتمون إلى « الميجور » في مطاردته وتنتهي هذه المطاردة باكتشاف الحقيقة .

فهذا الرجل عالم كيميائي كان يعمل مدرساً للكيمياء في الجامعة ثم عرض عليه رجل يسمى تشارلس كالفين يدير مؤسسة للسلام ، أن يعمل لديه في أبحاث كيميائية بقصد التوصل إلى وسيلة لإبطال تأثير الاشعاع الذرى ، ويرتبط دافيد ستلويل العالم بكالفين داعية السلام ارتباطاً وثيقاً لسببين : أولهما اشتراكهما في الهدف ، وهو الدعوة إلى السلام ، وثانيهما ، أن كالفين انتشل العالم من الفقر ، وأعطاه فرصة البحث العلمي لتحقيق آماله من أجل انقاذ البشرية من الفناء الذرى .

ثم يتوصل دافيد فعلا إلى تحقيق معادلة كيميائية يمكن بمقتضاها أبطال تأثير الاشعاع الذرى . فيذهب إلى كالفين في قصره بنيويورك ليعرض عليه نتيجة أبحاثه ، لكنه يتبين أن كالفين داعية السلام قد أتفق مع كروفورد ، الملقب بالميجور – والذى يدير مؤسسة يونيدين لإنتاج السلاح الذرى ، على أن يستغل الأخير أختراع دافيد لإنتاج قنبلة ذرية نظيفة . في هذه اللحظة يكتشف الحقيقة كلها (وهى موضوع الفيلم) ويتبين له بوضوح أن كالفين وكروفورد متعاونان في إنتاج أسلحة الحرب فيصدم صدمة عنيفة في مثله الأعلى ، الذى انهار أمامه انهياراً مهيناً ، لكنه هو ظل متماسكاً مؤمناً بالسلام . بعد ذلك يأخذ معادلته ليحرقها وهو واقف بجوار شباك مفتوح فيندفع نحوه كالفين لانقاذ المعادلة من الاحتراق فيخطئها ، ويندفع من الشباك المفتوح نحو الشارع ساقطاً من الطابق السابع والعشرين . في هذه اللحظة يصاب دافيد بذهول يفقده الذاكرة . ثم ينتهى الفيلم بالقبض على كروفورد بسبب الجريمة التي وقعت في مكتبه .

القضية واضحة تماماً ، فلماذا كل هذا اللف والدوران ! ؟ لماذا هذا الشكل البوليسي بالذات ؟ ! وهل استطاع



لقاء كل شهر

هذا الشكل أن يجسد أبعاد القضية الحقيقية ويردها إلى جذورها الواقعية حتى تكتسب الصدق الدرامى والقدرة على الاقناع ؟ هل عمق القضية وكثفها فى وجدان المتفرج ؟

لا ت أظن ذلك لأن بناء السيناريو . كما هو عليه فى الفيلم قد وضعنا أمام مشكلتين أساسيتين فى الواقع ، رجل فقد الذاكرة ، وعالم – هو نفس الرجل – يرفض أن يسخر عامه ضد الإنسان . . وكلا الموضوعين رغم ارتباطهما الذكى ، يستلزم مستويين مختلفين من المعالجة الدرامية . . لكن كاتب السيناريو يقدم كلا الموضوعين فى عمل واحد يبدأ بأحدهما وهو الأول ثم قرب النهاية يسير بهما فى تواز تام تقريباً . .

إن المشكلة هنا مردها إلى أن شخصية فاقد الذاكرة لها أبعاد مختلفة عن شخصية العالم الذى يعمل من أجل سلام البشرية ، غير أن السيناريو أستهلك جزءاً طويلا من الفيلم لرسم شخصية رجل فقد الذاكرة . لا يذكر تاريخ ميلاده فى قسم البوليس ، ولا يعرف رقم تليفونه، ولايذكر طبيعة عمله . يستشير طبيباً نفسياً ثم يستأجر مخبراً سرياً خاصاً ليبحث له عن شخصيته المفقودة ويكشف له عن سر التهديد الذى يلاحقه به رجال « الميجور » . . . فى وسط هذا الزحام البوليسى يستفيد السيناريو من ظهور شيلا (ديانا بيكر) صديقة البطل ، مع بداية الفيلم فى أن يقدم لنا عن طريقها معلومات عن شخصية داڤيد الإنسان فهو عنيد لا يؤمن بالوعود ويرى الحب رباط تعاون مشترك . . وهذا هو كل ما نعرفه عن شخصيته كإنسان .

بهذا الازدواج فى المعالجة أخفق السيناريو فى إبراز أبعاد شخصية داڤيد ستلويل الإنسان فى أى بيئة نشأ فيها وأى فكر يؤمن به ، إن رجلا يقف هذا الموقف من كبار الرأسماليين الأمريكيين الذين يحددون مصائر البشر فى بلادهم ، لا بد وأن وراءه رصيداً من المعاناة الطويلة فى إطار وجود أيديولوجى خاص ، فلئن كانت هناك بعض إشارات عابرة عن شخصيته كما سبق أن أشرت ، فلقد جاءت على صورة معلومات وليس هذا من الدراما فى شىء ، لأن رسم الشخصية يأتى من خلال مواقف متعددة مترابطة فى نطاق بناء يتطور تطوراً جدلياً ، ولعل شخصية « زوربا » هى فى الواقع نموذج لبناء شخصية درامية مقنعة ، فإن كان هذا الضعف فى البناء الدرامى يصدق على شخصية داڤيد البطل فهو يصدق على شخصية تشارلس كالڤين المتظاهر بالدعوة إلى السلام ، فإن هذه الشخصية بسبب الشكل السينمائى للفيلم غدت باهتة تماماً لا نستطيع أن نتعاطف معها أو ضدها ، حتى أن المشهد الذى يقدم لنا من خلال شاشة التليفزيون ليبين كيف يحتفى المجتمع الأمريكى الرسمى بدعى السلام فقد معظم تأثيره الدرامى بسبب هذا الشكل . وبالمثل شخصية كروفورد تاجر الحروب ، والغريب أن شخصية شيلا وهى بطلة الفيلم لا نعرف عنها أكثر من أنها من العاملين مع كروفورد وصديقة لداڤيد ستلويل .

لا يمكن إذن لشخصيات مسطحة بلا جذور أو تاريخ مع القضية ذاتها من خلال مشاكل الإنسان فى المجتمع ، أن تقنعنا بأن نتعاطف معها أو ضدها أو أن تبلغ القضية من خلالها أعماق وجداننا على المستوى الدرامى ، ومع ذلك فإن المقدرة الفنية فى تنفيذ هذا الفيلم قد بلغت حداً من الإتقان أخفى وراءه كثيراً من عيوب البناء الدرامى للشخصيات ، وكذلك الازدواج الذكى فى معالجة موضوعى الفيلم .

أفاد ادوارد ديمتريك من الإضاءة إفادة جيدة فى مشهد السلم أثناء هبوط البطل والبطلة من الطابق السابع والعشرين ، فترك الظلام سائداً أثناء الهبوط لتركيز الانتباه على الحوار لأهميته ولم يستغل وجود البطارية إلا لابراز شيئين هامين : عدم وجود الطابق رقم ١٣ لأهميته فى تصوير العقلية الأمريكية ثم إظهار لافتات الأدوار

الموجودة تحت الأرض فى لقطات متوسطة ليستفيد منها فى التركيز على إبراز التشوه الإدراكى لدى البطل بسبب فقدان الذاكرة . كذلك استفاد من جو الظلام فى شقة تيرتل للإيحاء بجو الغموض والجريمة .

على أن أهم ما يتميز به المخرج فى هذا الفيلم هو فهمه العميق لدلالات اللغـة السينمائية . متمثلة فى إضافته بعداً « زمنياً لاشعورياً » للقطة السينمائية من خـلال تتابعها بأحجام مختلفة : لقطة شاملة full shot ، لقطة عامة long shot ، لقطة عامة متوسطة med. long shot ، وأخيراً لقطة متوسطة med. shot .

عند المكتبة يقف البطل يتأمل الكتب ثم يحدث قطع إلى لقطة شاملة لحـديقة وأشجار ورجلين يقفان بعيداً بحيث لا يمكن تميزهما ، ثم نرى نفس تكوين الكادر السابق مرة أخرى فى لقطة عامة أقرب قليلا لكن ما زال هذان الرجلان غير متميزين وذلك أثناء المطاردة ، ويتكرر ظهور هذا التكوين بأحجام تتناقص تدريجياً بقدر ما تتناقص الهوة بين الشعور واللاشعور فى داخل شخصية البطل ، حتى يستطيع تذكر تفاصيل الحديقة عند الطبيب النفسى ، ثم يعود هذا التكوين فيظهر فى لقطة متوسطة نرى فيها البطل وتشارلس كالڤين يتحدثان فى موضوع إبطال تأثير الاشعاع الذرى ، وهنا تنمحى الهوة بين اللاشعور والشعور تماماً . كذلك استغل اللقطة الشاملة ذات الزاوية المرتفعة التى صور فيها الناس من الطابق السابع والعشرين وهم يبدون كالنمل من وجهة نظر تشارلس كالڤين فى إضافة بعد حضارى إلى المضمون وإن لم يكن أول من استخدمها لهذا الغرض .

ولئن كان الإخراج قد استطاع درء كثير من عيوب الفيلم درامياً فإن المونتاج قد قام بنصيب كبير فى ذلك خاصة فى الجزء الأخير ، إذ يتنقل بنا تنقلا ناعماً سلساً فى داخل مشهد ضرب البطل فى مكتب كروفورد بين مستويين من الأحداث : أحدهما يمثل الواقع الفعلى أى الضرب ، والآخر الواقع اللاشعورى الذى يرتفع إلى مستوى الشعور لدى البطل فى تذكره لمواقفه مع تشارلس كالڤين .

ليس غريباً أن يكون المونتاج على هذا القدر من الإتقان ، فالمخرج ديمتريك بدأ حياته مساعد مونتاج ثم أصبح مونتيراً فيما بعد . لقد كان أداء الممثلين مقنعاً إلى حد كبير ولعل ذلك راجع إلى تفهمهم لطبيعة أدوارهم وكفاياتهم التمثيلية . وفى ظنى أن شخصية تدكاسل المخبر السرى الخاص تعد من أمتع الشخصيات فى هذا الفيلم سواء من حيث التمثيل أو البنـاء الدرامى .

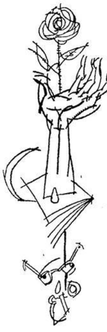
* * *

لقد نجح ادوارد ديمتريك فى أن يقيم بناء هارمونياً مؤثراً من عنـاصر الفيلم الفنية كالإخراج والمونتاج والتمثيل والإضاءة والموسيقى وغيرها من العناصر الأخرى ، فهو مخرج قدير بحق أسهم منذ زمن بعيد فى هذا الفن إسهاماً قيماً وعلى الأخص فى فيلميه « تعارض النيران » crossfire ١٩٤٧ ، و « امنحونا يومنا » Donnez-nous aujourd'hui (١٩٤٩) وقد تميز هذان الفيلمان بموضوعيهما الجريئين وقوتهما الدرامية ، لكنه تخلى بعد ذلك عن وجهة نظره الأولى ، وذلك بعد أن استدعى أمام لجنة التحقيق فى النشاط المعادى لأمريكا (المكارثية) ، ولعل تنكره لفكره الأول لم يفده فى شىء أكثر من أنه فقد هيبته بين أصدقائه وفتح له باب الإخراج بعد ذلك .

فهل يعود ديمتريك بهذا الفيلم الآن « السراب » إلى مناهضة الرأسمالية الأمريكية . . وهل هذا الشكل البوليسى مقصود . . وهل صحيح أن فقـدان الذاكرة لا يستمر أكثر من يومين ؟

أسئلة يجيب عليها الواقع ولا يجيب عليها السراب !

فتحى فرج



إزرا باوند

يعود إلى بلاده

إحتفل العالم الأدبي ببلوغ الشاعر والناقد الأمريكي إزرا لوميس باوند الثمانين من عمره أواخر العام الماضي . وقد ولد باوند عام ١٨٨٥ فى « إيدا هو » وذهب إلى الكلية فى بنسلفانيا وهاميلتون ليتلقى تعليمه الجامعى ، حيث كان مثالا للفتى الريفى الذى لم يعرف حياة المدينة بعد . وعمل باوند بعد حصوله على الماجستير فى الأدب الرومانسى محاضراً بالجامعة فى كلية « واباش » بكروفور دزفيل . ولم يطل به العمل هنـــاك فقد استغنت عنه الكلية لاهتمامه الزائد باللغة اللاتينية .

وغادر باوند أمريكا فى يناير عام ١٩٠٨ ليقوم بجولة فى أسبانيا وإيطاليا وفرنسا استمرت هذه الجولة عاماً كاملا استقر بعده فى إنجلترا فى أوائل عام ١٩٠٩ . وهناك لفت الأنظار بذقنه الحمراء وشعره الأشقر وآرائه المتحررة فى الأدب . كما أظهر نشاطاً محسوساً فى الكتابة والنقد وجمع حوله مجموعة كبيرة من شبان الأدب . وقد ضمت هـــذه المجموعة ت . س . اليوت الشاعر والناقد المعروف ، وجيمس جويس الروائى الانجليزى الكبير مؤلف رواية «يوليسيس» والروائى ويند هام لويس ، كما ضمت أيضاً بعض الشعراء التصوريين الأول .

ونشر باوند فى لندن ثلاث دواوين وأول كتاب نثرى يكتبه وهو بعنوان « روح الرومانسية » . وكان يعمل مراسلا أدبياً لمجلة « شعر » التى تصدر فى شيكاغو كما كان محرراً لـ « ذى ليتل ريفيو » وهى مجلة أدبية أخرى . ولم يكن أحد فى ذلك الوقت يماثل باوند فى جرأته عند تقديم الكتاب الجدد ، ولا فى إيمانه العميق بذاته وبفرديته .

وقد قدم باوند ت . س . إليوت فى قصائده الأولى عام ١٩١٥ وذلك بنشرها فى مجلة شعر . وقام أيضاً بتنقيح قصيدة « الأرض الخراب » ، وهى أشهر قصائد ت . س . اليوت على الاطلاق ، وقد اختصر باوند هذه القصيدة إلى النصف ، فأصبحت بالصورة التى نقرؤها عليها الآن ، بعد أن كانت ضعف طولها الحالى ؛ وهذا فى حد ذاته انتصار كبير فى تاريخ الأدب ، فقصيدة « الأرض الخراب » تمثل تطوراً كبيراً فى الشعر الإنجليزى الحديث والشعر الأوربى عامة .

وقد اعترف ت . س . إليوت بفضل باوند على هذه القصيدة فأهداها إلى أستاذه العظيم إزرا باوند .

وعند اندلاع الحرب بين بريطانيا وألمانيا ،وقبل دخول إيطاليا الحرب قام باوند بإلقاء سلسلة من الأحاديث الاذاعية باللغة الانجليزية دعا فيها للفاشستية ، وقد أذاعت الإذاعة الإيطالية هذه الأحاديث وكان من نتيجة هذه الأحاديث أن أتهم بمعاداته لأمريكا وحوكم فى « بيزا » وحبس « فى قفص من الحديد الشائك حيث عرضوه لأجواء شديدة البرودة وأخرى شديدة الحرارة » . وعذبوه جسمياً حتى اختل عقله فى النهاية . وبعد ستة أسابيع من التعذيب المستمر لم يحتمل باوند ،فاضطر سجانوه لسوء صحته أن ينقلوه إلى خيمة فى إحدى المعسكرات . وفى المعسكر بدأ باوند يسترد صحته ويعود إلى حالته الطبيعية . وكتب هناك فى هذا المعسكر « أناشيد بيزا » وفيها تلعب الطبيعة المحيطة بالمعسكر دوراً كبيراً. وفى عام ١٩٤٥ نقل باوند بالطائرة إلى واشنطون حيث حوكم هناك وأثبتت المحاكمة أنه « مختل عقلياً » . بعد ذلك بدأ باوند فى ترجمة بعض الأعمال الصينية ومنها بعض أعمال كونفيشيوس . فقد كان لباوند بعض الاهتمامات الغريبة فى الاقتصاد .

وقد اشتهر باوند بشعره ، وهو شعر يشوبه الغموض الشديد عامة ، ولكنه فى بعض القصائد نراه سهلا للغاية كما فى قصيدة « موبرلى » . وحتى الآن لا يمكن فهم وتفسير بعض من قصائده . ويرى النقاد أن أحسن فترة من فترات عمل باوند الأدبى هى الفترة الوسطى ، ويتميز فيها شعر باوند بالوضوح والسهولة . والواقع أن هذا الوضوح وهذه السهولة لم يصل إليها باوند إلا بعد مجهود كبير ولم يكن ليحققها لولا مهارته الفائقة . وقد بدأ باوند وهو فى الثلاثين من عمره يركز فى كتابته للشعر على « الأناشيد » ، وهى قصائد متتابعة ظهر بعضها متفرقاً منذ عام ١٩١٩ ، وكثيراً ما يعود إليها باوند يراجع ما كتبه منها وينقحه .

ويقول ت . س . اليوت فى مقال له عن إزرا باوند ، نشر فى مجلة «دبال» فى يناير عام ١٩٢٨ :

« إن الشاعر الذى يخلق لنا إيقاعات جديدة يعمق إحساسنا ويرقيه ، وليس هذا فناً وحسب . لقد كتبت فى السنوات الأخيرة الكثير الذى فيه باوند ، فأنا بسببه لست متأكداً من أن ما أكتبه هو شعرى أنا ، فعندما أفرح بشىء كتبته أجد أنى متأثر فيه بأشعار كتبها باوند » .

ويقول أيضاً فى نفس المقال :

« لقد مكن باوند لشعراء كثيرين غيره ، ومنهم أنا ، من أن يصقلوا ملكتهم الشعرية ، وعلى هذا تقدم بالشعر من خلاله شعراء غيره ، بالإضافة إلى نفسه ؛ ولا أستطيع أن أتخيل أحداً يقرض الشعر فى جيلنا هذا أو الجيل الذى يليه دون أن يتحسن شعره بدراسته لباوند » .

وإذا قارنا بين شعر باوند وشعر ت . س . إليوت وجدنا أنهما مختلفان بالضرورة . فنحن لا نجد فى شعر باوند أى من التعقيدات والتأملات العميقة التى نجدها عند إليوت وخاصة فيما يتعلق بالروح والجسد . ولا نجد أيضاً فى شعر باوند الأفكار المسبقة التى نجدها عند إليوت فى مجال الأخلاق والدين . فاهتمام باوند الأساسى هو « الفن » والقيم الجمالية .

وقد قدم ت . س . إليوت لمجموعة « قصائد مختارة » من أشعار إزرا باوند ونشرها عام ١٩٢٨ . ويشير إليوت فى مقدمته لهذه المجموعة إلى قصيدة « توبرلى » معتبراً إياها قصيدة عظيمة للغاية رغم سذاجتها وعدم نضجها . وقارئ هـــذه القصيدة يشعر بتأثير التجربة وبعمق الاحساس الذى نبعت منه . ولهذه القصيدة ميزة تميزها عن غيرها فهى تعكس تشتت الثقافة العصرية ، وعدم وجود اتجاه معين لها ، أو تعبير خاص بها ، أو بعبارة أخرى هى تعبر عن عدم ملاءمة الحياة الحديثة لروح الفنان وموقفه المهتز فيها . وهى إلى جانب هذا كله تقدم تجربة قياسية لمرحلة من مراحل الشعر الانجليزى أصبح فيها فشل التقاليـــد الرومانتيكية وعدم ملاءمتها للجو العـــام واضحاً . والقصيدة أولا وقبل كل شىء تلخيص لتجربة إنسان ، وهى رغم أنها تحكى تجربة شخصية إلا أن كمالها الفنى وسيطرة الشاعر على مادته يحققان لها بعدها واستقلالها عن المؤثرات الشخصية .



وباوند كما قلنا لم يكن شاعراً فحسب فقد عاش نصف قرن من حياته محاضراً ثم أستاذاً يأخذ بيد الكتاب الشبان حتى يعترف لهم المجتمع بما يكتبون . ونشاطه فى المجلات الأدبية معروف ومتعدد ، ويقول عنه هوراس جريجورى وماريا زاتورنسكا فى كتابهما « تاريخ الشعر الأمريكى » :

« إن تأثير باوند يمكن تتبعه خلال أرشيف خمسين مجلة « صغيرة » على الأقل كانت تصدر على جانبى الأطلنطى ما بين عامى ١٩١٦ و ١٩٣٩ » .

وقد كان باوند يتبادل الخطابات مع معارفه من الأدباء بكثرة ، وتحوى خطاباته الكثير من آرائه فى الأدب عامة وفى الأعمال الأدبية التى ظهرت فى هذا الوقت . ومن خلال مراسلات باوند نستطيع أن نخرج بتأريخ للشعر فى عصرنا الحديث وبمنهج يضم جميع الشعراء .

ولم يقتصر نشاط إزرا باوند عـــلى الأدب بجانبيه الشعر والنثر ، بل تعداه إلى ألوان أخرى من الفن كالرسم والنحت وتعدى ذلك كله إلى التأليف الموسيقى . فبعد نهاية الحرب العالمية الأولى ذهب باوند ليعيش فى باريس وهناك حاول أن يتعلم فن النحت وفعلا بدأ على يد أحد الفنانين الكبار هناك وهو كونستانتين براكوزى . أما بالنسبة للموسيقى فإلى جانب وضعـــه بعض المقطوعات الموسيقية فقد ألف كتاباً عن الموسيقى الأمريكى جورج أنثايل . وبالرغم من أن موسيقى جورج أنثايل ليست مهمة إلا أن ما كتبه باوند عنها كان مهماً . فقد كتب عنها باوند الكثير مركزاً على العلاقة الصعبة بين الكلمات والموسيقى .

وبعد أن قضى باوند ثلاث سنين فى باريس شعر بالزحام الأدبى الشديد فيها ورأى أنهامليئة بالكتاب الأمريكيين الشباب الذين لم يثبتوا كفاءتهم الفنية ، وجعله هذا كله يضج من الجو الأدبى فى باريس ويغادرها إلى راباللو فى إيطاليا . ومنها يعود إلى بلاده .

على كمال زغلول

البياتي الذي يأتي ولا يأتي

يعتبر عبد الوهاب البياتي من أبرز الشعراء التقدميين ، ورائداً من رواد الشعر الحديث . . ولم يتجه البياتي إلى هذا الشعر لأن شكله استهواه ، بل لأنه وجد فيه أسلوباً جديداً يتمكن خلاله من التعبير عن قضايا عصره ، ومشاكل الإنسان الاجتماعية والنفسية .

وكل ديوان أصدره منذ ديوان « ملائكة وشياطين » يمثل مرحلة تطورية في حياته الفنية لأنه يحرص دائماً على الخلق والابتكار ، فهو ينطلق من الرومانتيكية التي بدأ بها إلى الواقعية ، وذلك لأنه كان قد اصطدم بواقع وطنه المؤلم ، وتأثرت نفسه بما رآه من تمزق وضياع واغتراب . وهو في هذا الشعر يصور الحقائق الاجتماعية ممزوجة بانفعاله الشخصي أي تلتقي عنده الذات بالموضوع ، إذاً فثورته على الشعر العمودي صدى لما يموج في نفسه من انفعالات وأحاسيس ، وما يعتمل في أعماقه من مشكلات روحية « هي صدى للموقف الوجودي الذي تأثر به الشاعر ذاك الحين فاصطبغت به بعض أشعاره » .

والصورة عند البياتي تمثل ركناً أساسياً في شعره إذ يعتمد عليها ويعتبرها قاعدة لقصيدته ، وهي نوعان : صورة عريضة أو كما يقول « الدكتور إحسان عباس » صورة يحاول الشاعر أن يجمع فيها وحداتها المتنوعة وتكون غالباً مكانية وتعتمد على المنظورات والمسموعات مثل قصيدة « سوق القرية » و « ذكريات الطفولة » و « القرية الملعونة » . . . والصورة الأخرى طويلة وهي التي تتناول فرداً أو شبحاً يعبر من خلاله عن آلامه وأحاسيسه في خط مستقيم مثل قصيدة « القرصان » و « مسافر بلا حقائب » .

ولقد وجد البياتي في النوع الثاني ضالته لا سيما الشخصيات القلقة الدائمة الترحال والتنقل والتي تبحث في خلال رحلاتها عن حياة جديدة . . وتعاطفه مع هذه الشخصيات يرجع إلى أنه من خلالها يستطيع أن يعبر عن نفسه القلقة المغتربة . وفي كثير من قصائده مثل « القرصان » و « مسافر بلا حقائب » تقابلنا هذه الشخصيات السندبادية التي تقطع البحار ليلا ونهاراً بحثاً عن الاستقرار والاطمئنان ، بحثاً عن حياة جديدة تسود فيها قيم جديدة ، إنها تقضي أيامها في لانهائية السأم والضيق تعاني مصيرها الذي تريد أن تستجليه من خلال رؤيتها الضبابية للمستقبل ، باحثة عن مكانها تحت السماء محاولة التخلص من التمزق والضياع والحزن العميق .

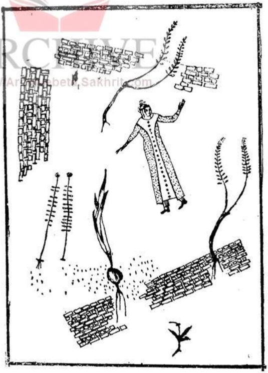
في داخل نفس تموت بلا رجاء
وأنا وآلاف السنين
متثائب ، ضجر ، حزين
سأكون ! لا جدوى ، سأبقى دائماً
من لا مكان
لا وجه ، لا تاريخ لي ، من لا مكان .

ولم تقتصر الصورة على الإنسان فقط ، بل تعداها الشاعر إلى الطيور ، لأنها تشارك الإنسان كثرة الترحال والتحليق من آفاق علوية منطلقة ، متمتعة بالحرية . . ومن هذه الصورة يجد البياتي تجارب جديدة يتمكن من خلالها النفاذ إلى آفاق فكرية أرحب يلتقي فيها الإنسان بأخيه الإنسان .

ويمتاز البياتي بقدرة فنية وذوق سليم في اختياره للكلمات ذات الدلالات

الفنية المشحونة بالمعانى والتى تساعده على تكوين الصورة . . وهذا ما نفتقده فى شعر بعض أقرانه من الشعراء ، وهو يختلف فى ذلك مع التصويريين الذين يميلون إلى تجريد اللفظة من ايماءاتها ، وحب البياتى لتكوين شخصيته الفنية جعله دائم البحث عن طابع مميز لشعر يختلف عن شعر إليوت وينفصل عنه وإن ظل تأثيره يمتد خلال قصائده بطريق غير مباشر .

والبياتى فى ديوانه الأخير « الذى يأتى ولا يأتى » يعبر عن نفسه ، فهو يستبطن تجربة الخيام ويجعلها قاعدة ينطلق منها للتعبير عن آلامه الذاتية وآلام البشرية ، مصوراً عن القلق والعبث وما يوجد فى الحياة من متناقضات كما يستمطر السماء لتحيى ميت الزرع



ويستنجد بالآلهة القديمة لتخصب بوار الأرض . . لتعود إليها الحياة ولتعود إلى الدنيا بكارتها التى افتقدتها بمضاجعتها الملوك :

لو جمعت أجزاء هذى الصورة الممزقة
إذن لقامت بابل المحترقة . .
تنفض عن أسمالها الرماد
ورف فى الجنائن المعلقة
فراشة وزنبقة
وابتسمت عشتار
وهى على سريرها تداعب القيثار
وعاد أوزريس
لأنطفأت أحزان حادى العيس
ونورت فى سبأ بلقيس
وعادت البكاره
لهذه الدنيا التى تضاجع الملوك والحجارة
لهذه القديسة الهلوك
لو جمعت لاندلعت شرارة
فى هذه الهياكل المنهارة
لزلزلت مقابر الأسمنت والحديد والبنوك
وصاح ديك الفجر فى طهران
وولد الإنسان
من زبد البحر ومن قرارة الأمواج
من وجع الأرض ومن تكسر الزجاج .

فالبياتى فى هذه القصيدة يجمع أشلاء الحياة الممزقة التى صورها فى الديوان والتى صور من خلالها القلق والضياع اللذين يقاسى منهما الإنسان .. إنسان هذا العصر الذى ينتظر البعث الجديد لتدب الحياة فى كل الموات ، فى النفوس والأرض والحقول ، ولقد استخدم لتوصيل هذه الأفكار صوراً تتابعت بلا تكرار إلا ما تمليه الضرورة الفنية لتأكيد معنى من المعانى . . كما أنه استعان بالرموز التاريخية والأساطير القديمة وأسماء المدن ذات الدلالات والإيحاءات وذلك لميله الشديد للتركيز ، ومثال ذلك أرم العماد ، نيسابور ، بابل ، وعشتار ، بوذا ، أورينوس .

ورغم الصورة القاتمة التي عرضها والمغلفة بالضبابية . . فسندباده والموت في كل مكان ضرب الحصار يحذر من الفرار ،ويدعو إلى ثبات الإنسان لأنه من العار أن يفر من المعركة ، حيث يتحدد مصيره وكيانه حتى إذا مات . . فإنه يموت تتوجه العزة ، ودمه يضيء الطريق للزاحفين بعده :

معجزة الإنسان أن يموت واقفاً ،
وعيناه إلى النجوم
وأنفه مرفوع
إن مات . . أو أودت به حرائــق الأعداء
وأن يضيء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم
وأن يكون سيد المصير .

فالإنسان لا بد وأن يدافع عن وجوده . . والبياتي هنا أكثر إيجابية إذ تخلص من نغمة الحزن التي كانت شائعة في قصائده السابقة . . إنه هنا يدعو الإنسان إلى النزول إلى المعركة لينتصر على القلق والسأم والضياع ، لأن ذلك خير له من أن يموت مهزوماً كالكلب تحت عجلات العار . وتتردد هذه النغمة خلال الديوان لتؤكد دعوته ويكرر نداءه .

ورؤية الشاعر للمستقبل ينبعث منها الأمل والتفاؤل، فهو ينتظر في إصرار أن يولد النور من الظلام ، وأن تدب الحياة بعد الجدب ، وأن يخلق من هذا العبث شيئاً جديداً معقولا :

الوجه والقفا لهذى العملة القديمة
توهجا ، وولد الإنسان من جديد
شجيرة من خلل الرماد والجليد
مزهرة ، وصيحة أطلقها وليد
الزمن الضائع في تزاحم الأضداد
يخلع عن كاهله عباءة الرماد

والبياتي في خلال رحلته يريد أن ينطلق من دائرته المحدودة إلى آفاق أوسع باحثاً عن معنى جديد لهذا العبث الذي يراه يطبق على الإنسان حتى يكاد يقتله . . يريد أن يمزق قناع التهريج لتبدو الحقيقة واضحة . . ولا بد أن يذيب كل مسخ في هذه الحياة . . فهو يرى أنه من المحتم الآن على الإنسان في هذا العصر ،أن يختار ، أن يقبض الريح ويدور الأصفار ، وعليه أن يبحث عن معنى وراء عبث الحياة . . لأن الحياة في هذه الدائرة المغلقة انتحار وفناء للإنسانية .

والبياتي في هذا الديوان يضيف جهداً فنياً جديداً يعمق به تجربته ويرتفع بقضيته إلى المستوى الإنساني الذي تلتقى عنده مشاعر بني الإنسان .

إبراهيم سعفان

الليلة نضحك مع ميخائيل رومان

وأنت قد تضحك وقد لا تضحك . ولكنك على أي الأحوال لا بد تبحث بين صفحات المسرحية عن وعد ميخائيل رومان بالضحك الذي هناك به هـذه الليلة . وحينئذ ستكتشف بعد نهاية المسرحية أنك لم تجد – ربما – ولا ابتسامة واحدة . ولربما تعود مرة أخرى وتتصفح المسرحية من جديد وأنت أكثر عصبية وأكثر تصميماً على البحث عن الضحك . وعبثاً تحاول . وهنا تطوى المسرحية ،وشيء من الخجل يسرى في أوصالك نتيجة هذا المقلب الذي لا شك ستحس أنك شربته – هذا إذا كنت ممن يبحثون عن الضحك بوجه عام . أما إذا كنت ممن لا يعنيهم هذا الأمر كثيراً فلا شك ستلوى شفتيك امتعاضاً وفي ذهنك خاطر ملح يقول : نضحك على ماذا ؟ !

والحكاية ليست حكاية الضحك ، الآن على الأقل . إنما هي حكاية المؤلف نفسه وحكاية المسرحية . أما المؤلف فأنتم لا شك تذكرونه ، إنه ميخائيل رومان مؤلف مسرحيتي : « الدخان »

التى عرضها المسرح القومى منذ أربع سنوات تقريباً ، و « الحصاد » التى عرضها مسرح الحكيم فى الموسم قبل الماضى . ولقد أثارت مسرحية الدخان كلاماً وحديثاً بين النقاد والجمهور على السواء ، قال البعض إنها ليست مسرحية على الإطلاق ، وقال البعض الآخر إنها صدى شاحب لأنفاس الكاتب الأمريكى آرثر ميللر ، وتساءل البعض الثالث قائلا : ما هذا الشىء الذى اسمه الدخان ؟ ورغم أن الإجابة على هذا السؤال ظلت معلقة فى الأذهان حتى الآن ، إلا أن الأكثر تعلقاً بالأذهان من ذلك هو ما أثارته « الدخان » من « دخان » فى سماء مسرحنا ، وعلى التحديد موضوعها الذى كان غريباً كل الغرابة عن الوجدان « المصرى » الأصيل . فقد كانت تعرض لشاب مثقف يقوم بينه وبين الآلة صراع مر ، حيث تحددت الآلية فى حياته منذ أن عين كاتباً على الآلة الكاتبة بإحدى المصالح . وخلال صراعه ضد الآلة يفقد الهدف ويسوقه الضياع إلى إدمان المخدرات ، وحينما تنسحق شخصيته تماماً يفيق على حطام نفسه ويقرر « ! » أنه : « لازم ألاقى هدف ، حالاقى هدف » ثم تنتهى المسرحية ونحن لم نعرف بعد إذا كان قد وجد الهدف أم أنه ما يزال حتى الآن يبحث عنه . ولكن أغلب الظن أننا لن نجده لأنه لم يكن هناك أية دلائل موضوعية تشير إلى ذلك . وبقدر ما أثارته الدخان من دخان بقدر ما أثارته « الحصاد » من صمت اتضح حتى فى الكلمات التى كتبت عنها . وقد يكون ذلك راجعاً إلى أن المسرحية تناولت قضية معاصرة هى قضية اندماج الفكر والفن والأدب فى « العمل » بمعنى أن يكون لكل منهم دور إيجابى فى المعركة السياسية . الأمر الذى لمس رأس « الدمل » فى حياة بعض الشخصيات الموجودة فى الواقع الخارجى للمسرحية ، والتى كان من الواضح أنها ذات صدى فى المسرحية أو فى أعماق المؤلف أثناء كتابته لها .

وإذا كان المؤلف فى حصاره قد اقترب من الوجدان المصرى المعاصر . إلا أن القضية الأثيرة لديه وهى قضية تفكك المثقفين وتحلل وجدانهم بإزاء إحساسهم بقهر معين أو وقوعهم تحت ضغط ما ، أقول إن هذه القضية لم تخل منها مسرحية الحصار وكذلك لم تخل منها مسرحية «الوافد» القصيرة الملحقة بمسرحية« الليلة نضحك» وربما تكون الليلة تضحك هى الوحيدة من بين مسرحياته التى ينحو فيها المؤلف منحى يختلف عما ألفناه عليه فى عمليه السابقين وعمله الجديد القصير . إنه فى الليلة نضحك لا يختار أبطاله من المثقفين وأزماتهم الشهيرة وإنما يلجأ إلى التاريخ الأسطورى ليستلهم منه موضوعاً عصرياً . وبالتحديد قصة شهر زاد والسلطان ، قصة السجن الذهبى الذى أودع السلطان فيه شهر زاد والتى تتمرد هى عليه وتتوق إلى الحرية حتى ولو كانت بلا ثياب ولا جوارى ولا حلى — والسلطان نفسه قد مل سجن القصر ، بل والحياة كلها . وحينما يتمرد هو الآخر على هذا السجن يصطدم تمرده بتمرد زوجته ويصبح كل منهما سجين رغبة الآخر . فالسلطان لا يريد لشهر زاد الخروج عن القصر ولو للحظة واحدة خوفاً من المجهول الذى قد يؤثر على كرامته وشرفه بسبب جمالها الصارخ . وكذلك شهر زاد تنفجر أخيراً ولا تريد له الخروج من القصر خوفاً من ألاعيبه وزئريته . وفى هذا السجن الجديد يشاهد السلطان قصة الخصوبة مع الحرية تمثل أمامه .

مسرحية تدور داخل المسرحية يقوم بها رهط من حاشية القصر ويشترك فى أداء أدوارها حتى شهر زاد نفسها وحتى السلطان نفسه رغم وضعه كمتفرج ، فقد كان فى مجلسه يتفرج تفرجاً إيجابياً إذ هو يتفاعل مع كل ما يدور أمامه . . الزوج الذى اشترى حرية زوجته وزلف

لسانه بلفظة الطلاق فا درى إلا والطلاق حقيقة واقعة وزوجته فى حضن شخص آخر أعطاها العاطفة فأعطته كل شىء . . والمؤلف يركز على « ثيمة » أساسية فى المسرحية وهى أن الإنسان يمكن أن يخطئ خطأ فيظل طول عمره يدفع ثمنه ، ابتداء من السلطان حتى الزوج فى المسرحية داخل المسرحية . والسلطان وشهر زاد شخصيتان تاريخيتان مشهورتان إلا أن المؤلف يزج بهما فى الأيام الحاضرة ويزج بالأيام الحاضرة فى حياتهما بطريقة تعسفية واضحة . وترد على لسانيهما كلمات تتحدث عن التليفزيون والراديو والتليفون والثلاجة وما إلى ذلك من طفرات الحضارة الحديثة . . لعل المؤلف بذلك يشير إلى أن معطيات الحضارة هذه بقدر ما خدمت الإنسان بقدر ما أفسدت عاطفته . أو لعلها فكرة الآلية التى دأب المؤلف على مهاجمتها دائماً وعلى خلق نوع من الصراع بينها وبين أبطاله . بدليل أن الزوجة – أو شهر زاد – فى المسرحية داخل المسرحية ما تكاد تصدق أنها ودعت حياة زوجها بما فيها من آلية تسحق شخصيتها ، حتى تنطلق مع الشاب علاء ابن الأرض الخضراء والفأس والعمل . وإلى جانب ذلك نرى المؤلف يدين أجهزة الحكم فى السلطنة عن طريق القضاء والخبير القانونى الذى يشبه المنشار طالع آكل نازل آكل من دم الناس وأعصابهم ، والقانون الذى وضع لا لشىء إلا للتحايل على الضعفاء . . وإنه لقانون لا يعترف بالعواطف الإنسانية ولا بالروابط العضوية ، بل إنه يحطم كل هذه العلاقات تحت ستار حماية الحقوق .

والمسرحية محشوة بالكلام ، ما بين حوار وإرشادات مسرحية . والحوار فى المسرحية ندرك لأول وهلة أنه هو المنفذ الوحيد فى يد المؤلف ليقول لنا من خلاله كل صغيرة وكبيرة . وهو حوار فى مستوى واحد تقريباً لا يمكن أن تقوله شخصيات بعينها . إنه كلام المؤلف نفسه . وهو كلام أفسدته قراءات المؤلف الكثيرة وتأثره بعديد من المذاهب المسرحية وعلى الأخص موجة مسرح العبث التى يتميز حوارها بالخلط بين المعانى والأشياء ، وهى طريقة قد تتوائم مع الفكرة العبثية حيث يشمل العبث كل عناصر العمل الفنى شكلا ومضموناً . ولكنها عند مؤلفنا تبدو شاذة أحياناً معقدة أحياناً أخرى مثيرة للغرابة فى أغلب الأحايين . هذا إلى جانب الحذلقة فى اختيار الكلمات التى لا تعبر عن شىء نابض حيث تبعد بها إنشائيتها المسرفة عن الموضوعية . وأول خاطر يتبادر إلى الذهن أثناء قراءة هذه المسرحية أن المؤلف كتبها مشهداً مشهداً على حدة وكل مشهد منفصل عن الآخر مستقل بذاته ، ثم جمعها فى النهاية وأجهد نفسه ليلصق المشهد بالمشهد محاولا أن تبدو المشاهد وكأنها تنساب من داخل بعضها ، وإن كان واضحاً أن كلمات الربط فى الإرشادات المسرحية « موضوعة » بشكل احتيالى . وينهى المؤلف مسرحيته بإرشادات تبلغ الصفحات أحياناً ، يشرح فيها رقصات وإيقاعات يفرض عليها معانى بعينها ويطالبها بأن تؤديها لكى تتفق مع مضمون المسرحية .

فإذا انتقلنا إلى مسرحية الوافد وجدنا المؤلف يعود إلى موضوعه الأثير وهو صراع المثقفين ضد الآلة . وهو يصور لنا وافداً وفد على مكان ما هو على التحديد لوكاندة ميخائيل رومان وطلب طعاماً يرد به جوعه الوحشى ففوجئ بأنه لا طعام فيها إلا لمن هم – معهم – فى اللوكاندة . والغريب أنه يكتشف أن كل القائمين على الأمر فى تلك اللوكاندة كانوا من زملاء كفاحه السياسى وشركاء قضيته الاجتماعية التى شغلتهم فترة طويلة من الزمن .

وشخصية الوافد كما رسمها المؤلف شخصية خربة لا ملامح لها ، أعنى لا ملامح اجتماعية محددة ، أو بمعنى أدق

ليس شخصية من لحم ودم بقدر ما هو مجموعة من العبارات والاحتجاجات ، والاستنكارات ضد النظام الدقيق الذى فرضه وضع اللوكاندة على عملائها . ويشير المؤلف باللوكاندة هذه إلى أى تنظيم اجتماعى صارم من شأنه الاحتفاظ لكل ذى حق بحقه فقط دون فائض أيا كان لقادم غريب مجهول . ومن هنا نقع فى بلبلة شديدة ، فلا نحن مع الوافد ولا نحن ضده . كما لا نجد أنفسنا مع أولى الأمر فى اللوكاندة ولا نجد أنفسنا ضدهم . أولا لأنها لوكاندة غريبة كل الغرابة تتعامل بالضغط على الأزرار والضغط على الأزرار يعنى فى نظر المؤلف انتفاء العلاقات الإنسانية – وتشبه فى تكوينها ونظامها نظام العصابات . وثانياً لأن شخصية الوافد لم تتعرف على أى منا خلالها وصحيح أن هناك من امتدحوها من بين الأصدقاء ولكنى كنت ألمح خلف امتداحهم لها موقفاً إنسانياً من موقف الوافد كرجل جائع فقط ، ونحن مجتمع نتعاطف تعاطفاً شديداً مع أى جائع أيا كانت شخصيته وأيا كان تفكيره .

وقد يكون المؤلف على حق فى جعل الوافد يرفض التعامل بالأزرار ويأخذ موقفاً من آلية الحياة التى فرضتها عليها الحضارة – ولكن إلى أى مدى ينطبق هذا على حياتنا الآن ؟ إننا لم نصل بعد إلى هذه الدرجة من الآلية . وحتى إذا كنا – افتراضاً – فى طريقنا إليها فماذا كان يضير المؤلف لو استخدم موقفاً أقرب إلى الوجدان المصرى بدلا من هذا الموقف الذى يبدو كأنه صدى لأفكار أوروبية بعيدة ؟ إنه لو فعل لكان ذا تأثير فعال ولقام بدوره كما يتمنى .

ومن الملاحظ على مسرحيات المؤلف عموماً أنها تفتقر إلى الإنسياب الفنى الثرى . وإنما تبدو مرسومة بالقلم والمسطرة . وإذا كان الفن يكتب بالإحساس فإن مسرحيات المؤلف تكتب بالعقل مع اليقظة الشديدة جداً . وفى تقديرى أن اليقظة إذا زادت عن حدها تفسد الفن وتجعله أقرب إلى الرياضيات .

خيرى شلبى

● ● ●

ديزى الأمير وبلدها البعيد

دأبت دار « الآداب » البيروتية على تبنى المواهب الشابة فى مختلف الأقاليم العربية ، وهى لا تقف عند فتح صفحات مجلتها أمام الشبيبة الشاعرة ، الناقدة ، القاصة ، بل تتعدى هذا النطاق إلى نشر كتابها الأول . وقد نضجت ديزى الأمير على صفحات مجلة الآداب، وتميز إنتاجها الأخير بالغموض حتى عجز البعض عن فهم بعض إنتاجها ، وجرهم هذا العجز إلى مهاجمتها . ولكن ديزى الأمير تصدق مع نفسها حينما تختار الإغراب للتعبير عن الاغتراب . غربة الأجنبى بعيداً عن وطنه ، وغربة الوطنى فى صميم بلده ، فلا يجب أن نعيب عليها الغموض وقد اقتضته ضرورة فنية . وإذا كان ثمة تقصير فهو من جانب الحركة النقدية فى بلادنا ، فعلى عاتق النقد تقع مهمة تفسير هذه التجارب الثرية ، أو كما قال الناقد الأمريكي ستانلى هايمن : « عندما تتسع الهوة بين الأدب الجدى وذوق جمهور القراء ، يصبح ذلك الجزء من وظيفة الناقد ، الذى يقتضيه أن يكون همزة الوصل بين العمل الغامض أو الصعب ، وبين القارئ » . وعلى كل حال فهذه المجموعة – فى أغلبها . تتسم فيما نرى بالوضوح ؛ وإن « تركت لمن يحبون الغوص فيما هو أبعد من المظهر الخارجى أن ينفذوا من السطح إلى عمق آخر » كما قالت صاحبة المقدمة الكاتبة سميرة عزام .

ويلاحظ أن الكاتبة تخرج بأبطالها إلى الشارع ، وكذلك يكثر حديثها عنه وعن المارة . وقد يظن أن « الشارع والمارة » يقومان بدور ثانوى ، ولكنهما فى الحقيقة يشاركان فى البطولة . لأنهما — حتى عند الإشارات العابرة فى بعض القصص — يعبران عن الانفصام الذى يعيشه الفرد والآخرين ؛ بالإضافة إلى معان قد تنفرد بها قصة عن أخرى ، فالإشارة الخاطفة إلى المارة فى قصة « دفء » تدل بلمحة ذكية على رضا الموظفة التى زج بها فى سيارة المدير ، وإلا ففيم تقاعسها عن الاستنجاد بالمارة !
ويلاحظ — ثانياً — أن جل شخصياتها من النساء ، فخلال ثلاث عشرة قصة لم تعقد البطولة للرجل إلا فى قصتين . وقد ذكرنى هذا الموقف بإنتاج يوسف إدريس الأول حين كنا نفتقد العنصر النسائى فى أغلبه ، وليس هذا موقفاً ضد الرجل أو المرأة ، فليس ثمة تعصب جنسى أو نوعى — بعبارة أخرى — بل لأن كلا الطرفين أقدر على فهم مشاكل الإنسان ، من خلال تجاربه وقدرته على فهم أقرانه وشئونهم الصغيرة وقد استطاعت ديزى فى أكثر من مرة أن تبلور هذه المشاكل من خلال تلك الشئون الصغيرة ، كالعضلة أو العضلتين اللتين برزتا فى ساق الفتاة عندما لبست حذاء ذا كعب عال ، واهتمامها بهذه الظاهرة اهتماماً أفقدها كل اهتمام آخر « العضلة ، بل العضلتين . والملاحظة الثالثة أن كاتبة هذه المجموعة ذات عاطفة جياشة ، وإذا كان هناك ما نصطلح على تسميته « بالأدب المكشوف » تعبيراً عن أدب الجنس ، فإننا نطلق على أدب ديزى الأمير إصطلاح « الأدب الواله » و « أدب الوله » .. فحبها حب واله ، وتوقها إلى السعادة توق واله . وليس هذا التعبير من عندنا ولا هو من باب الحذلقة ، فقد رددت الكاتبة كلمة « الوله » فى مناسبات عدة ، ليس عشقاً للفظ فى ذاته — فقد يحن الكاتب حنيناً عفوياً إلى لفظ معين يتردد فى كتاباته بطريقة ملفتة — بقدر ما هو تعبير عن حالتها العاطفية . . ونفسها الصافية التى وسعت العالم كله ، وافتقادها للحب الكبير (الحب الكبير) . . والبلد البعيد الذى تحب .

أما هذا البلد . . البلد البعيد الذى تحب ، فبلد تسوده السعادة . والسعادة عندها تعنى التناغم والتعاطف والود والاطمئنان . . ولقد فتشت عن هذا البلد فلم تجده . . لم تجد غير الوحشة والأنانية والرياء . . الملل والرتابة (شيء جديد) والشك المنغص (قرع الطبول) والتضليل (مشيئة الله) . ومع ذلك فالناس عندنا يتظاهرون بالسعادة ولا يتصارحون ، بل يلفظون من مجتمعاتهم من تصرح بتعاستها ، فتتوه الفتاة بحثاً عن صدر صديق تبثه شكاواها (السجادة الصغيرة) ،



وتموت أخرى عانساً لرفضها زواجاً يتعارض مع كبريائها (صلاة المائدة) .. ربما تكمن السعادة فى الماضى ، ولكن الماضى لا يعود ، فتعود من رحلتها خاوية النفس تمزق الصورة التى جمدت لعدة لحظات (المرحاة الرابعة) . ونجد بطل « اجازة مرضية » يقف أمام الآثار منقبضاً مغمض العينين ولسانه يردد : « ليبدأ الناس عهداً جديداً .. لتنته أكذوبة الماضى » .. وماذا عن السعادة فى العالم الآخر ، ماذا عن جنات النخيل والأعناب فى العالم الآخر ، معتقدات صدمتها ، وخرجت من الصدمة باكية صارخة : « لن أصلى معكم بعد الآن .. لن أصلى .. » (صلاة المائدة) .. ليس أمامها إذن غير الهجرة إلى بلاد بعيدة .. بلاد يقال عنها سعيدة ، حيث لا يحمل الفرد كل مشاكل المنطقة على كاهله .. حيث لا يحمل نفساً غير نفسه . ولكنها لا تجد غير الأنانية والضباب (« ضباب » و « رسالة إلى جدتى ») . فالبعد فى هذا البلد ليس بعداً مكانياً ، إنه بعد زمانى فقط . وستتحقق العدالة هنا .. على أرضنا . دون انتظار لها فى عوالم بعيدة .. أو بلاد يقال عنها سعيدة .

المجموعة كلها نداء لهذا البلد السعيد.. البعيد ، كل حرف فيها يسعى بتلقائية تارة ، وبوعىٍ كامل أخرى للوصول إلى الجنة ، فكان من الطبيعى أن ترصع بلفظة السعادة ومشتقاتها ؛ وتظهر حتى فى أسماء الشخوص كالصغير سعدون بن أبى سعيد وأخيه سعيد فى « حكاية إبريق الزيت » .

وإذا كانت المجموعة تكادتقترب من مستوى واحد فى النضج ، فإن « حكاية إبريق الزيت » تقف كاللحن النشاز وسط سيمفونية حزينة . فهذه القصة من النوع الأخلاقى الذى يجنح إلى الوعظ والإرشاد ، وهى هنا تحاول نفى طبقية الحب لا من خلال الأحداث ، وإنما بتقرير أشبه بتقارير المباحث العامة ، تتتبع فيه الشخوص بعد فترة زمنية بعيدة ، بعد أن تركوا مرحلة التحصيل التى وقعت فيها أحداث القصة ، وخطوا خطوات واسعة فى الحياة . فنرى سعيدالفقير مديراً عاماً ، والفقير الآخر الذى أعتبرت زميلتها حبه إهانة لها صاحب ورئيس تحرير جريدة ، والمحب الآخر شاعراً سياسياً كبيراً . وهى تنهج فى هذا التقرير نهج المصلحين الاجتماعيين فى البلاد الرأسمالية ، فبعقلية برجوازية صغيرة تحاول نفى طبقية الحب .. لا للمشاركة فى العواطف .. فى الأخوة الإنسانية بصفة عامة ، وإنما لأن الفقير الذى نلفظه قد يصبح غنياً أو ذا مركز . ورغم هذه النظرة اللانسانية فن المؤكد أنها تحسب قصتها إنسانية ، رغم العقلية البرجوازية الغيبية التى تناولتها بها فأنستها الثورة على الطبقية الاقتصادية . وإذا كان « التقرير النهائى الإبلاغى » ليس من الفن ، فما زال يقع فى إساره بعض كتابنا عند افتقاد الخاتمة ، ظناً ، أو يقيناً . ظناً كظن يوسف إدريس فى قصة « الحرام » التى ختمها بتقرير – كانت فى غنى عنه – عن حالة « الترحيلة » بعد قوانين الإصلاح الزراعى ، ويقيناً كما فى هذه القصة القصيرة .

وثالث عيوب هذه القصة القصيرة هو الانفصام الزمنى البعيد ، فهو – فى اعتقادنا – يتماشى مع طبيعة القصة لا الأقصوصة ، وبخاصة عندما لا تتصل أحداث المرحلة الثانية بأحداث المرحلة الأولى : لا بسبب واه ، لا سبب قوى واضح مطور للحدث كما فى قصة « العضلة .. بل العضلتين » . ونحسب أن هذه القصة كتبت فى فترة مبكرة من حياتها الفنية ، بعدها نمت فكانت ديزى الأمير صاحبة هذه المجموعة الرقيقة الحزينة .

والحزن سمة عامة لقصص هذه المجموعة ؛ حتى جملها تبدو مطوطة حزينة كحبال الحزن الطويل ، بيد أنه ليس حزناً ساذجاً فقيراً ، بل هو حزن « وجودى » عميق ، تبدو معه الكلمات وكأنها تترابط فى جمل تطول وتمتد فى مثابرة هادئة رزينة ، لتصل إلى هذا البلد البعيد الذى تحب .

محمد عبد الرازق